



ألف ليلة وليلة

(الجزء الأول)

مخطوطات ألف ليلة

البنية والدلالة

التشويق والرغبة

نموذج الأنثى

مدينة الجغرافيا

الدوائر المتشابكة

محاكمة ألف ليلة

الحرية والجنون

كلام عن الحرية

دراسات



العدد
الثمان عشر
العدد الرابع

سنة ١٩٩٤

• وثائق

• آفاق

نقدية

• رواية

هذا العدد مهيء إلى مهيير القلمواوى رائدة دراسات ألف ليلة وليلة.

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثاني عشر
العدد الرابع

شماره ١٩٩٤



مركز تحقيق وتطوير العلوم

الفصل في اللغة واللغة

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول



رئيس مجلس الإدارة: سمير مرجان

رئيس التحرير: جابر منصور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شماته

ناظمة قنديل

وليد منير

محررة: أمال صلاح

صالح راشد



مركز تحقيق كليات العلوم الإسلامية

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١.٧ دينار - السعودية ٢٧ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٨٠ درهم - سلطنة عمان ٢٦٦ بيرا - العراق ٢ دينار
لبنان ٢٦٦٧ ليرة - البحرين ٢٦٦٧ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٠٠٠ فلس - قطر ٢٧ ريال - غزة ٢٦٦
سنت - تونس ٤٨٣٣ مليم - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١.٧ دينار .

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف شهرية ١٥٠ قرشا ، ترسل الاشتراكات بحوالاة برصيدة حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف شهرية (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

• الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصنفين .

٢٠٠ قرش

الف ليلة وليلة



هذا العدد

مهدى إلى سهر القلماوى
رائدة دراسات ألف ليلة وليلة



الكتاب ليلة وليلة



(الجزء الأول)

• في هذا العدد :

٧	رئيس التحرير
١٣	أحمد كمال زكي
٣٠	دايفيد بينولت
٥٠	فاطمة موسى
٦٠	محسن مهدي
٧١	عبد الفتاح كهلطو
٧٦	فرهاد جبوري غزول
٩٨	إدجار فيبر
١٠٤	جهروم كليتون
١١٤	فرج أحمد فرج
١٣٠	سمر عطار - جهر هارد فيشر
١٤٥	محسن جاسم الموسوي
١٥٣	فدوى ماطي دوجلاس
١٦٦	سليمان العطار
١٧٢	حسن حمودة
١٩١	صلاح قنصوة
٢٠٠	وليد منير
٢٢٣	أحمد مرسى

• مفتتح

- عن (ألف ليلة)
- مدخل إلى ألف ليلة
- مخطوطات ألف ليلة في مكتبات أوروبا
- ملاحظات عن ألف ليلة
- العيون والإبرة
- البنية والدلالة في ألف ليلة
- التشويق والرغبة في ألف ليلة
- الجنون والعلاج في ألف ليلة
- التحليل النفسي وألف ليلة
- فوضى الجنس، التحرر، الخضوع
- (نموذج الأنثى في القصة الإطارية)
- ليس بالحكي وحده تشتغل شهر زاد
- جسد المرأة .. كلمة المرأة
- شهر زاد امرأة اللهاى العربية
- مدينة الجغرافيا .. مدينة الخيال
- الفلسفة في ألف ليلة
- الشعر في ألف ليلة
- ألف ليلة ومشكلة الهوية

المجلد
الثاني عشر
العدد الرابع

شباط ١٩٩٤



الغالبية واللبلة

(الجزء الاول)

أحمد شمس الدين الحجاجي ٢٣٧

— قعدة الملك النعمان .. بين السيرة والحكاية

أحمد درويش ٢٥٠

— الدوائر المتشابهة (دراسة الصياغة الروائية

أندرياس حاموري ٢٦١

لحكايات ألف ليلة)

— مدينة النحاس

● وثائق

— محاكمة ألف ليلة وليلة

٢٧٣

● آفاق نقدية

— رواية التجليات

ثناء أنس الوجود ٢٩٧

— الحرية والجنون

صلاح السروي ٣٢١

● رؤية

— كلام عن الحرية

محمد جبريل ٣٣٥



مفتتح

تحية

إلى استاذتنا سهير القلماوى

لا أذكر المرة الأولى التى قرأت فيها ألف ليلة وليلة. ولا أتمثل، الآن، تفاصيل الرعدة الأولى التى سرت فى جسدى وأنا أتابع، مبهوراً، تقلب الحظوظ بالأبطال، وتحولات المكان والزمان، وتبدل المصائر والأقدار، واندفاعة الأبطال فى اكتشاف المكان، الارتحال فى الهر والبحر، انقلاب التراتب المعتاد بين السوق والملوك، بين السادة والعبيد، الأثرياء والفقراء، دنيا الحب والعفريت والشياطين والمردة والعماليق، الطيران المخلق فى الأفق اللانهائى الممتد للكون، السحرة وطوى الكرامات والبصيرة، الجنس والغوص فى المناطق المحرمة، فرحة الذكر بالأنثى وفرحة الأنثى بالذكر، المدن التى تتقل بينها العيون مندهشة، فرحة، هائلة، مهووسة بالشوارع والطرق والأزقة والحانات والخانات والأسواق والبيمارستانات، دسائس القصور ومؤامرات الطامعين فى الحكم، العلاقات المعقدة بين العرب وكل أجناس الأمم، الجوارى المغنيات والجوارى العاملات، الجارية «نود» الصورة الأخرى من شهرزاد، شهرزاد التى تنال حريتها بالقصص، وتبدع عالمها بالحكى، وتنعكس التراتب بين الذكر والأنثى بواسطة الخيال. التعارضات الدائمة بين الذكور والإناث، الأخبار والأشعار، الملوك والصعاليك، العرب والعجم، الشعر والنثر، العلم والخرافة، العقل والقلب، الجسد والروح، قوة المادة وحكمة العقل، احتمالات المكان ورغبة اكتشافه التى توازى تجوال العقل وتلهبه فى اكتساب المعرفة. والسندباد كالأعصار إن يهدأ يمت.

من الذى يستطيع أن يسترجع تفاصيل الرعدة الأولى للقائه الأول بـ (ألف ليلة). إنها ذكرى تستقر فى اللاوعى، نائمة فى المكان، نائمة فى الزمان، مغلفة بضباب الطفولة، خيالات مطلع الصبا، أحلام أول الشباب، فورة العقل والجنس معا، وكلاهما يفتتح كالزهرة، أو يتفجر كالبرعم.

كنا صغاراً وقت أن تخلقنا فيها هذه الذكرى، وتجسدت معرفتها التى أعطونا بها عطلونا الأولى، فى سحر الاكتشاف، فى مطلع الوعى، عتبة الإدراك، اللحظة التى علمتنا كيف نكتشف العالم بالقراءة التى كنا قد تعلمنا حروفها، وأخذنا نفتح بها مغاليق المجهول، ونخلق بها تحت راية الخيال، فى اللحظات التى نختلسها، بعيداً عن الرقباء، حاملين، راغبين، متوترين، قلقين، مؤرقين،



متلهفين على معرفة ما يجري، وماذا يقع، وماذا سوف يحدث، وما مصير الخبر في صراعه مع الشر، ومصير القصر في تهذيبه برائن القوة الغاشمة.

وكانت ألف ليلة غيمة تتشكل في مئات الأشكال، طوال رحلة الصبا، تتخذ في كل حال هيئة جديدة، ولا يكف حضورها، في وعينا، عن التحول والتبدل، بفعل سحر القراءة وسر فعل الكتابة. حملتنا حكاياتها من هدأة النهر إلى رحابة البحر، ألقت بنا في جداول أرض الغرابة، فرقنا بين طرق السلامة والندامة، جمعتنا في ديار لم نطأها قدم، وطارت بنا فوق مدائن النحاس ومدائن الحجر. ولكن، كان لابد لدوامات الوهم أن تتكسر على شواطئ النهى، وأن يبدأ مسار آخر للتعرف، مسار يفارق بكارة الدهشة المسحورة، براءة التلهف الغض، إلى نضج التأمل، وهدأة العقل النقدي.

وكانت سهر القلماوى بداية هذا المسار. بفضلها انتقلت ألف ليلة من منطقة السحر إلى منطقة العلم في وعينا، من مبدأ الرغبة إلى مبدأ الدراسة في تكويننا، من أفق التسلية الغامضة المدهشة إلى أفق اكتشاف الدلالة العلائقية في طموحنا. كانت دراستها عن ألف ليلة وليلة باباً مفتوحاً يفضى بنا إلى ما لم نكن نعرفه من قبل عن الليالى، ما لم نكن نلتفت إليه في مجلداتها الأربعة التى وجدناها فى منازلنا، وكانت هناك من قبل أن نولد. وأدركنا لأول مرة أن هذا الكتاب الغامض الغريب الذى ورثناه تحفة أدبية معجزة، تنهافت الدنيا كلها على الاستمتاع بها، واستلهاها وتوظيفها ودراستها. وبدأنا نسمع عن رحلة ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب، ونذكر الكيفية التى تم بها تأليف هذا الكتاب، ونعرف صوت العقل التحليلى، وهو يمارس تشريحه فى الكتاب، ويرجمه إلى عناصره التكوينية، تمهيدا لاكتشاف علاقاته التى تصنع دلالاته. هكذا، أدركنا معنى الخوارق فى ألف ليلة، وأبعاد الموضوعات الدينية والخلقية، ورمزية الحيوان وعالمه، ومستويات الحياة الاجتماعية. وتنقلنا ما بين طرائق معالجة الموضوعات التاريخية والموضوعات التعليمية، وتوقفنا طويلا عند صور المرأة فى الليالى.

وما أن انتهت رحلتنا الجديدة مع سهر القلماوى التى ارتحلت بنا، فى عوالم جديدة، حتى أصبح لألف ليلة أوجه مغايرة فى وعينا، وأصبح لوعينا أفق مغاير لم يكن له من قبل. ودخلنا دنيا العلم دون أن نتخلى عن راية الخيال، وتعلمنا طرائق الدرس دون أن نفارق لذة الاكتشاف، وتلوننا أبجدية المنهج دون أن تفارقنا لهفة انتظار ما يمكن أن يحدث أو يكون.

أذكر أننى كنت فى السنة الثانية من سنوات المدرسة الثانوية حين عثرت على كتاب سهر القلماوى فى مكتبة المدرسة. جذبنى إليه العنوان ففتحته، ووجدت الكتاب مهدى إلى طه حسين الذى كانت قد شدتنى إليه «الأهلام»، وألقت بهى أسيراً فى عوالمه، ولأزال. ووجدت طه حسين يقدم تلميذته (فى الكتاب الذى نشرته دار المعارف بمصر عام ١٩٥٩) بقوله:

«هذه رسالة بارعة من رسائل الدكتوراه التى ميزتها كلية الآداب فى جامعة القاهرة. وبراعتها تأتى من مؤلفتها أولاً فهى السيدة سهر القلماوى، وما أظن



الناس في حاجة إلى أن تعرف إليهم سهر القلماوى، فهي قد عرفت نفسها إليهم بأحاديث جدتى، وبما نشرت في الصحف من فصول، وبما تحدثت إليهم به في الراديو من مختلف الحديث، وإن كنا نحن أساتذتها قد عرفناها من قبل ذلك ومن وراء ذلك، بجدها في الدرس ودقتها في البحث وإتقانها للاستقصاء حين تعرض لموضوع من موضوعات العلم. والحق أنها لم تكد تظهر بإجازة اللسان من كلية الآداب حتى أظهرت ميلاً شديداً إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبي، وحتى اضطرت أنا إلى أن أردّها عن هذا الموضوع في تلك الأيام حتى تستكمل ما يحتاج إليه من أداة البحث، ومن الصبر على ما يقتضيه من جهد، وما يستتبعه من مشقة وعناء. ولذلك وجهتها إلى دراسة أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها لدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أبيت إلا أن تسافر إلى أوروبا لتلقى جماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فسمع منهم وتحدث إليهم، واستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبي جزءاً من أدق أجزائه، وأشقها وأشدّها عسراً على الباحث والثواء على الدارس، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة». لم تشفق من هذا الموضوع، ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التي فرضت عليها لتظفر بشيء من التوفيق في درسه. فسافرت إلى فرنسا وإنجلترا ولقيت فيهما من لقيت من الأساتذة المستشرقين، واختلفت إلى دروسهم واسترشدت بهم في بحثها، وزارت المكتبات وجمعت لنفسها من هذا كله قدراً صالحاً من العلم. ثم عادت إلى مصر فلم ترح ولم تسترح، وإنما مضت في درسها لألف ليلة وليلة، جادة إلى أقصى حدود الجهد، موفقة في هذا الدرس إلى أبعد غايات التوفيق الممكنة، حتى أتمت هذا الكتاب وقدمته إلى كلية الآداب، ودافعت أمام لجنة الامتحان عن آرائها فيه، وعما اصطنعت من مناهج البحث، دفاهاً عرفته لها اللجنة حين ميزت رسالتها تمييزاً.

ثم تأتى البراعة في هذه الرسالة من موضوعها، فهو ألف ليلة. هذا الكتاب الذى خلّب عقول الأجيال في الشرق والغرب قروناً طويلاً، والذى نظر الشرق إليه على أنه متعة ولهو وتسليه، ونظر الغرب إليه على أنه كذلك متعة ولهو وتسليه، ولكن على أنه بعد ذلك خليف أن يكون موضوعاً صالحاً للبحث المنتج والدرس الخاص.

كانت هذه الكلمات بداية عهد جديد من المعرفة، مرحلة جديدة من الوعي. ألف ليلة وليلة التى ارتبطت بنجمة الخيال وأحلام الطفولة، تهبط إلى أرض العلم وتستقر في ساحة العلماء. تصبح موضوعاً للدرس. تجذب إليها مئات الدارسين من بلاد الدنيا. تكتب عنها مئات الدراسات بلغات العلوم الحديثة. يسافر من أجل إتقان درسها إلى جامعات العالم الجديد لإحكام المنهج. تصبح



مجالات من مجالات دنيا غربية، تشغل العلماء والباحثين، اسمها «الأدب الشعبي». تأتلف حدائقها المهجورة المتناثرة المتناثرة فى علاقات جديدة، نتعرف معها معنى النقد الاجتماعى ودلالة الاتجاه الدنى ورمزية الشخوص ومستويات الحوار، جنباً إلى جنب مذاهب القصص فى تصوير ما يصورون من الأغراض، وما يتكشف عنه ذلك من مغزى فى التاريخ الأدبى الذى يتصل بالحياة الشعبية.

واختفت صورة شهرزاد القديمة. حلت محلها صورة سهير القلماوى أستاذتى التى لم أكن تعرفت شخصها، أو حتى رسمها، فى تلك السنة التى مر عليها أكثر من ثلاثين عاماً. وحين لقيت سهير القلماوى، وتلمذت عليها، وأخذت عنها، وجدت لشهرزاد القديمة شبهة محدثة. وأخذت أعى، شيئاً فشيئاً، حقيقة شهرزاد التى تصفها الليالى بأنها قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، والتى قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء. تحولت المسئلة القديمة، الساحرة العتيقة، إلى عالمة، باحثة، شبهتها القديمة - فى الليالى - الجارية تودد، وشبهتها المحدث - فى الكشف عن سر الليالى - سهير القلماوى. ولفتت انتباهى كلمات طه حسين التى يصف بها سهير القلماوى مرة أخرى. كان يشير إلى حسنها الدقيق، وذوقها الرقيق، ومزاجها المعتدل، وطبعها المصنفى فى الدرس. ولذلك، جاءت دراستها عن ألف ليلة مشوقة إلى الكتاب مرعبة فيه، فأظهرت ما فيه من كنوز لا تقدر؛ بحيث تشوقك إلى أن تلمسها بنفسك فى مصادرها، فتقرأ ألف ليلة فى أوقات الجد وفى أوقات الفراغ جميعاً، وتنال المتعة والمعرفة فى آن. أما الجد، فيربط بالتحليل الذى يعتمد على العقل، ويسير أدق مناهج البحث وأحدثها فى ذلك الزمان. وأما المعرفة، فتعتمد على ما يتاح للقارئ أن يعلمه عما لم يكن يعلمه من جوانب قد تصور أنه يعلمها.

ولم أكن الوحيد الذى قاده سهير القلماوى إلى آفاق جديدة من الوهى بكتاب ألف ليلة. إن جيلى كله يدين لها بذلك. ويدين لها كل الذين تعلموا منها، سواء من جيلها أو الأجيال اللاحقة، معنى أن يرتفع الأدب الشعبى إلى حيث يشغل العلماء والباحثين، وحلم أن ينطلق العقل المنهجي فى اكتشاف مناطق من ألف ليلة تظل فى حاجة إلى الكشف.

والمسافة بين ما كتبه سهير القلماوى فى مطلع الأربعينيات وما كتبه حفيدات وأحفاد لها فى هذا العدد جد كبيرة؛ إنها المسافة التى قطعتها ألف ليلة فى رحلة الدرس المنهجي العربى والعالمى على السواء. البداية فى هذه الرحلة هى رسالة سهير القلماوى التى فرغت منها منذ أكثر من نصف قرن، أو قل منذ ثلاثة وخمسين عاماً على وجه التحديد، والتى انطوت على الملامح المنهجية الغالبة على طرائق أساتذتها الذين أخذت عنهم فى ذلك الزمان، والذين تعلمت منهم إجراءات المنهج التاريخى، وآليات التحليل الفيلولوجى، وعمليات الدراسة المقارنة، وكميافيات التحليل النصى الذى يركز على وحدة الموضوعات. والنهاية التى يشهدها هذا العدد ماثلة فى تعدد المناهج، تنوع العمليات، مغايرة الإجراءات، اختلاف المناظير، تباین زوايا التناول. هذه النهاية تشهد الثمار الأخيرة للتحليل النفسى والتحليل الاجتماعى والتحليل التاريخى، وتجاور البنيوية والتفكيك



والسميوطيقا والهرمنيوطيقا ، تعدد لغات الحداثة وما بعد الحداثة ، ظاهرة الباحثة والباحث اللذين ينتميان إلى العربية ويكتبان بالفرنسية أو الإنجليزية ، لأنهما قد أصبحا عنصراً فاعلاً في المشهد النقدي العالمي . لكن هذه النهاية الزمنية بداية بأكثر من معنى ، ذلك لأنها تفتح الطريق إلى ما بعدها ، وتطرح من الأسئلة ما ينتظر الإجابة عنه ، وتقيم حواراً بين الأجيال والمناهج والتيارات الفكرية يتطلب المزيد من التواصل .

المسافة شاسعة ، بالقطع ، بين بداية عمل الأستاذة الرائدة التي ردها أستاذها طه حسين عن اقتحام عالم ألف ليلة وليلة بعد اللسانس ، وأمهلها إلى أن تحصل على الماجستير ، وما يحدث الآن ، وما نشهده من إقبال لافت على دراسة ألف ليلة وليلة ، في كل مكان ، وبمختلف اللغات . إنها المسافة بين البداية التي تمهد الطريق والوضع الحالي الذي اتسع فيه هذا الطريق ، وتفرع وتعدد ، وتحول إلى عشرات من الطرق الممهدة التي تفضي إلى طرق أخرى غيرها . لكن البداية تظل دائماً علامة ، إنجازاً ، حدثاً يشار إليه على سبيل التذكرة والتكريم والعرفان والتقدير .

وحين نشير إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» لأستاذتنا سهر القلماوي ، فإننا نشير إلى ذلك كله ، ونبدأ منها ونعود إليها ، بوصفها الرائدة التي لولاها ما وجدنا العشرات من الكتب والمقالات من الدراسات التي تتنافس كلها في جدة المنهج وتعدد المنظور ، والتي تشترك كلها في التواصل مع تقاليد خلاقة استهلكتها دراسة أستاذتنا سهر القلماوي .

ولا جناح علينا لو قلنا للأجيال الجديدة من أبنائنا إن أستاذتنا سهر القلماوي (ولدت في العشرين من يوليو ١٩١١ بحى العباسية - القاهرة) دخلت الجامعة عام ١٩٢٩ ، وتخرجت في مايو ١٩٣٣ ، ونالت اللسانس بتقدير ممتاز ، وحصلت على درجة الماجستير في أبريل ١٩٣٧ ، وسافرت إلى فرنسا لتدرس في السوربون ونفدت من المناهج الحديثة في دراسة ألف ليلة ، وعادت من باريس في سبتمبر عام ١٩٣٩ ، وناقشت رسالتها عن ألف ليلة التي منحت لأجلها درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الممتازة في يونيو عام ١٩٤١ . وقد نالت الرسالة الجائزة الأولى في أول مسابقة للمجمع اللغوي المصري (مجمع اللغة العربية) .

وكانت سهر القلماوي أول امرأة تحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية في الآداب ، وأول أستاذة في قسم اللغة العربية ، وأول رئيسة لهذا القسم ، وأول سيدة تولت منصب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وأول من أقام معرضاً دولياً للكتاب في مصر عام ١٩٦٧ ، وأول من استهل الأنشطة الثقافية في هذا المعرض ، وأول رئيسة لجمعية خريجات الجامعة . ومؤلفاتها («أدب الخوارج» ، «الهكاكة في الأدب» ، «في النقد الأدبي» ، «ثم غربت الشمس» ، «العالم بين دفتي كتاب» ، «مع الكتب» ، «الرواية الأمريكية الحديثة») ولإدعائها («أحاديث جنني» ، «الشياطين تلهو») وترجماتها («ترويض النمرة» ، «رسالة ليون» ، «عزيرتي أنتونيا» ، «رسائل صينية» ، «قصص صينية» ، «هدية من البحر» ، «مائدة المعرفة» ، «كتاب العجائب») وبحوثها الكثيرة التي لم تجمع في كتاب مع مقالاتها الوفيرة وأحاديثها الإذاعية ، وقصائدها التي جعلتها واحدة من



مؤسى جماعة أبوللو، ونشاطها العام الثقافى والاجتماعى - كل ذلك يجعل منها مجلى آخر من شهرزاد التى قرأت الكتب والتواريخ وجمعت إلى المعرفة بالإبداع المعرفة بشؤون الثقافة والجمتمع.

هل كان مصادفة أن تنجذب سهر القلماوى إلى دراسة ألف ليلة بعد تخرجها مباشرة؟ هل كانت تريد أن تعيد سيرة شهرزاد فتنتقل من حولها إلى أفق جديد من المعرفة؟ أم كانت تبحث عن تجسيد جديد لدلالة شهرزاد التى انتصرت بعقلها على القوة المادية الغاشمة لسلطان الرجل، فكان انتصارها رمزا مجددا لتحرير المرأة؟ هل كانت تبحث عن اختيار تؤكد به حضور بلاغة المقموعين فى الثقافة العربية، وتضع الأدب الهامشى الذى أبدعه الشعب فى صدارة المشهد، وفى مقدمة أوليات البحث المنهجى؟ هل كانت تستعيد ما فعله أستاذها طه حسين، حين استبدل بالنقل العقل، وبالتصديق الشك، وبالرواية الدراية، ففتح أبواب العلم الحديثة على مصراعها ليدخل منها قسم اللغة العربية الذى ينتمى إليه؟

لقد اختارت طريق أستاذها الذى يؤثر الجديد على القديم، واقتحام الأفق المغلق على السبر فى الطرقات الممهدة. واختارت طريق أستاذها فى أن تنقل السر إلى تلامذتها الذين عاملتهم - ولا تزال - بوصفهم أبناءها، دون تفرقة بين ذكر وأنثى، ودفعتهم إلى أن يضيفوا إلى ما أنجزت، وأن يصلوا إلى أبعاد مما وصلت إليه، وعلمتهم أن ذلك لا يتحقق إلا بأن يكونوا أنفسهم، بعيداً عن التقليد والاتباع، تقليد الأستاذ - الأستاذة، أو اتباع غيرهما، وأن يصدروا عن دافعهم الخلاق فى الإبداع الذاتى، وأن يحترموا اختلافهم، وتعمدوا اجتهاداتهم، وأن يبدأوا من ذلك بوصفه الشرط الأول لاكتشاف أسرار لىالى الدنيا كلها، وليس لىالى ألف ليلة وحدها.

ولأن أغلب الذين يشاركون فى هذا العدد من تلامذة سهر القلماوى، ويدينون لها بالفضل، بوصفها رائدة والأستاذة، فإنهم يهدون بحوثهم إليها. أما أسرة تحرير هذه المجلة، فإنها اختارت موضوع ألف ليلة محورا لهذا العدد، تأكيداً للمعاني والقيم التى علمتنا ليالها سهر القلماوى، ونخبة لها. وقد أفرحنا أن كل الذين نقلنا إليهم رغبتنا فى تكريم أستاذتنا قد استجابوا إلينا إلى الدرجة التى تضخم معها العدد فأصبح جزئين.

وإذا كنت أشكر، شخصياً، كل الذين أسهموا معنا فى هذا العدد، والذين طلبوا ترجمة بحوثهم، والذين سمحوا لنا بترجمة ما كتبوا، والذين أهانونا فى الحصول على بعض الدراسات التى قمنا بترجمتها، فإننى أهدى عن كل تلامذة سهر القلماوى وأحبائها، حين أقدم هذا الجهد كله تحية عرفان إلى أستاذتنا التى ندين لها بالكثير. وأقول لأستاذتى، فى النهاية، شكراً على ما تعلمناه منك يا وريثة شهرزاد التى قرأت ودرست، فكانت طليعة ورمزاً، معلمة ورائدة، معنى وقيمة.



تلميذك

رئيس التحرير

عن ألف ليلة وليلة !

أحمد كمال زكى*

(١)

الجارية تودد - مثلاً - أو الأصمى أو هارون الرشيد أو حتى السندباد الحكيم والمملك سليمان ، بجانب أن تواريخ بعض الأحداث التي ذكرت تختلف من نسخة كتاب (الليالي) في مصر عن نسخة أخرى طبعت في دمشق أو في بغداد (١).

وبالمثل ، تختلف قصص الكتاب بما تتضمنه كل قصة من أسماء أشخاص ومواطن ووقائع من طبعة إلى طبعة أخرى ، مما يثير الشك أو يوقع في اللبس . وعشا يمكن ترجيح حدث على حدث ، أو تاريخ على تاريخ ، وبخاصة أننا لا نمتلك «النسخة الأم» سواء أكانت عربية - كالتى رأى صورة منها أو رآها هى نفسها ابن النديم (المشرفى فى سنة ١٠٤٧/٤٣٨) - على ما سنبين - أو هندية أو هندية منقولة إلى البهلوية . وفى تصوورى أن من المعجزات عثورنا على هذه النسخة ، لأنها لم توجد كاملة فى كتاب حفظه لنا التراث وعرفنا من ناقله سواء عاش أيام أبى جعفر المنصور فى القرن الثانى الهجرى أو أيام المستعين بالله فى القرن الثالث .

سأحاول فى هذه الدراسة أن أقف عند الجانب التاريخى لكتاب (ألف ليلة وليلة) . وذلك بغض النظر عما كتبه فيه أو حوله عدد كبير من المستشرقين تولت سهر القلماوى منذ أربعة عقود تقريباً مناقشتهم وتفنيد ما رآته مجافياً للحقيقة أو فيه ما فيه من الشطط ، وبغض النظر أيضاً عن أن ثمة من يمزنون التاريخ الأدبى عن النص بحجة أن معالجته نقدياً يجب أن تكون سكونية Static فيعذر من هنا جعلها متمشية مع رأى نقبله ، وحلاصته أن (الليالي) كانت تنتمى عبر العصور ، وأن حكاياتها التى تغيرت أو زيد فيها لا تصادرها التاريخية من حيث إنها معالجة خارجية ولا تحتاج فى هذه المعالجة إلى أن تربطها بأية حقائق محايدة أو شبه محايدة ، ولا كذلك إلى معارف مؤكدة عن أشخاص بأعيانهم ؛

(*) أستاذ النقد والأدب المقارن ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس .

على أن ابن النديم ترك انطباعاً في حركة التأليف والترجمة أن تداول (ألف ليلة) أو (هزار أفسانه) لم يكن من الانساع بحيث يصير صاحبه مرموقاً ، وكانت عبارة هذا المصنّف العظيم عن هزار أفسانه بصورته العربية التي صنف في معناها ما يشبهها ، تدل على أنه وصل إليه محرراً ، فقد قال «تناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه» (٢٦) .

ومسألة التهذيب والتنميق مجرد جانب من جوانب «تصنيع الكتاب» حتى وصل إلينا بعد أن طالته المطبعة أخيراً لتشته على هيئة مجموعة من القصص المتداخلة بعضها في بعض ، وعلى نحو لم يخط حق الأجيال التي تداولت تصنيعه !

ولقد اقترح هذا التصنيع بظاهرة شاعت منذ شعر المؤلفون الأوائل بأن العقبات التي تعوق الكتاب في البصرة والكوفة أولاً ثم في بغداد بعد أن أنشئت ، عن تروجه لا تدل إلا بعملية التحل . ويعنى التحل - بإيجاز - أن يوضع الكتاب ثم ينسب واضعه إلى أحد المشهورين الأوائل . وفي هذا المقام يطالعنا الجاحظ في إحدى رسائله بقوله :

«وإني ربما ألقت الكتاب المحكم المشتق في الدين والفقه والرسائل والسيرة والخطب .. وأنسبه إلى نفسي فيتواطأ على العطن فيه جماعة من أهل العلم بالحسد المركب فيهم وهم يعرفون براعته ونصاعته ... وربما ألقت الكتاب الذي هو دونه في معانيه وألفاظه فأترجمه باسم غيري ، وأحيله على من تقدمني عصره مثل ابن المقفع والخليل وسلم صاحب بيت الحكمة ويحيى بن خالد والغائب ومن أشبه هؤلاء من مؤلفي الكتب ، فيأبئني أولئك القوم بأعيانهم الطاعنون ... لاستنساخ هذا الكتاب وقراءته على»

ويكتبونه بخطوطهم ، ويصيرونه إماماً يقتدون به» (٢٧) .

ووضع ابن المقفع (المتوفى سنة ٧٥٩/١٤٢) مما كان يردّه أهل البصرة عربياً وفساً وهنوداً الكثير من حكايات الحيوان الرمزية وضمها إلى (كليلة ودمنة) على أنها من خرافات الهند . وشكك في ذلك بعض الأولين ، إلى حد أن ابن خلكان في وفياته أبى إلا أن يكون الكتاب كله من تأليفه . ونقل عبد الوهاب عزّام عبارة أخرى له تقول :

«وقيل إنه لم يضعه ، وإنما كان فارسياً فنقله إلى العربية ، وإن كان الكلام الذي في أول هذا الكتاب من كلامه» (٢٨) .

ولعلنا نعود إلى ذلك في قابل ، وبقي (الليالي) في مجلداتها الأربعة المطبوعة محتاجة إلى المناقشات التاريخية بقدر ما هي محتاجة إلى المناقشات الموضوعية التي طرحتها حكاياتها ، وهذه وصفت بأنها ذات الحوادث العجيبة والوقائع الغريبة . واللافت أن من يذهب منا إلى رفضها للسخر «الهائل» المستشري فيها ، يجد المصادرات العنيفة التي صدر عنها الأوروبيون وهم مأخوذون بها ، حتى لقد احتشدوا لترجمتها . وإلى عصر صدور (تراث الإسلام) جاوزت ترجمات (الليالي) في أوروبا الثلاثمائة ، منها ثلاثون بالفرنسية (٢٩) ومثلها بالإنجليزية ، وصارت أحد مكونات الرومانسية التي أخذ بها الأوروبيون قبل أن تصبح مذهباً فلسفياً ، ويستجيب أدبها لهذه الفلسفة ، أو فلنقل أدق ما يمثلها عاطفياً .

غير أن هذا لا يعيننا في هذه الدراسة ، وإنما يعيننا أن وصول كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى أوروبا وترجمته صادفاً «ذوقاً» عاماً سداً ولحمته رفض العقل الكلاسيكي ، وقبول ما يمكن تسميته بالخروج على

وكان قد سبقه أبو الحسن المسعودى المتوفى سنة ٩٥٧/٣٤٦م - وهو مؤرخ أساساً - إلى الكتاب ، وكاد أن يثنى عليه برغم أنه ضرب به المثل على الخرافات المصنوعة والأخبار الموضوعة والمنقولة إليها والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية ، وسبيل تأليفها مما ذكرنا ، مثل كتاب أفسان ويقال له أفسانه ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة ، ثم ذكر هذه كتب منها كتاب الوزراء وشماس^(٨) وكتاب السندباد فى هذا المعنى كما يقول^(٩).

ويحكى المسعودى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) يتضمن خبر الملك والوزير وابنته شهر زاد كما لو كان من الأخبار التى يدخلها الفساد إما عن طريق النقل - أى الترجمة - وإما لأنها من صنعة القصص!

ولعل هذا هو ما حدا بالمستشرق الفرنسى دى ساسى - أحد من رعى رفاعة الطهطاوى فى باريس - إلى اعتباره كتاباً منحولاً ، وليس هناك ما يدل على أنه مترجم من الفارسية . وقد عقب عليه فون هاسر المستشرق النمساوى سنة ١٨٢٣ بما يفيد أنه منحاز إلى المسعودى ، ويؤكد أن (ألف ليلة وليلة) كتاب عربى إسلامى . ودعم رأيه المستشرق الإنجليزى إدوارد لين Lane الذى ترجم (الليالى) مرات - مستعنياً فى إحداها بطبعة بولاق^(١٠) - على أساس أنها لمؤلف واحد وضعها بين سنتى ١٤٧٥ و ١٥٢٥ للميلاد .

إن تلك المتابعة لطبعات (ألف ليلة وليلة) عربياً وعالمياً - وقد استوفاهما سوانا فى إحصاءاتهم ودراساتهم الجادة - بقدر ما تشير إلى عالمية الكتاب الذى اشترك فى صنع صورته الأخيرة عدة من شعوب الأرض ، تدل على الخصوصية العربية فى بناء القصة والحكاية الخرافية بالتحديد . وتتجلى لنا هذه الخصوصية أولاً فى حسن «عربة» ما ينسب للشعوب الأخرى من خرافات ، حتى لتصبح عندهم كما لو كانت من إبداعهم . كما تتجلى

المأكوف . وليس كـ (الليالى العربية Arabian Nights) - كما سماها الإنجليز - ما يتفق وهذا اللوق العام .

واللافت أن ذلك الوصول قوبل بمثل ما قوبلت به (الليالى) من وضع ونحل وخيانة للنص لدى الناطقين بالعربية . وكان أنطوان جالان Galland الفرنسى أول من فتح الباب للوضع والنحل منذ بدأ بترجمتها عام ١٧٠٤ مقيماً فيها ومضيفاً إليها وحاذفاً منها . وأشهر ما أضافه قصص السندباد التى عشر عليها وحدها - كما تقول سهر القلماوى - وعدة قصص أخرى لا توجد فى المجلدات العربية ، ولكن قصصها عليه حنا المارونى^(٦).

ورواج ترجمته وطبعها مرات على نحو يشهد بإعجاب أوروبا بها مع استمرار انتشارها خارج حدودها حتى أوائل القرن التاسع عشر لم يكن ليشير السؤال: أترى يثين (الليالى) - حتى عند أصحابها العرب - هذا الصنيع ؟

لا نظن ...

بل هو مؤشر إلى قدرة (الليالى) على إثارة الخيال الذى يتعامل معها . وقد عمل الخيال العربى فى الليالى الهندية - إذا صح أنها ترجمت إلى العربية بوساطة البهلوية - ما عمله الخيال الأوروبى تماماً فى النقل عن العربية . كلاهما تصرف وحرف ، وهذا يعنى أنه أبدع . وعلى مؤرخ الأدب هنا وهناك أن يسجل ذلك ، ثم باعتباره ناقداً فى الوقت نفسه يجاوز أزمنة الحكايات إلى ما استقرت عليه مؤخراً ، سيجحكم - فى تصورنا - بأنها كثيرة الغناء !

والحقيقة أن الفولكلوريين يفتحون صدورهم للتحريف أو للكذبين الرضاخين باعتبار أن «نتاجهم» ضرب من الإبداع المرغوب فيه . وأما المتحذلقون المترفعون فيلوحون بالرفض ، وإذاً ليس مقبولا عندهم كتاب (ألف ليلة وليلة) الفث بارد الحديث فى وصف ابن النديم له بعد أن رآه كاملاً بين يديه^(٧) .

- ثانياً - فى دقة تصوير حياتهم الخاصة فى القصور والخصاص . وفى مجالس الملم ومجالس اللهور وبين الملوك والدهماء ومع الفرسان والشار ، منذ تحدث عنها المسعودى وإلى عصر جالان ولين وليثمان . وأخيراً تجعلى فى إحكام الصلة بين أساليب التفكير والعلم ، فى الجانب الأول نرى الحكمة والأداء النشوى الذى يسهل فهمه وإن احتاج إلى السجع أحياناً ، وفى الجانب الثانى نرانا خارج حدود العالم ونسمع إلى إنشاد الشعر المطرد ظهوره فى بنية الحكاية (١١).

(٢)

ربما كان آخر تقييم لـ (الليالى) أو لبعضها الدراسة التى كتبها ميكل Miquel الفرنسى حول ترجمته حكاية «غرب وعجيب» . وباستثناء الفصل السادس القيم الذى تضمنته فصول (الحكاية الخرافية) لفرديرش فون ديرلاين - وسوف نعود إليه - نجد أن ما قاله فرانز روزنتال فى أحد فصول (تراث الإسلام) بمراجعة محمود مكى ، من الأهمية تناولاً لا يقبل الإعراض عنه ، فهو يقول إن هناك :

«بعض القصص التى يعتقد أنها نشأت فى القرن الرابع الهجرى (المائى الميلادى) وجدت فيما بعد مضمّنة فى قصص ألف ليلة وليلة ، مثل حكاية الملك جليعاد والوزير شماس وحكاية السندباد آتفة الذكر * . ومن المؤكد أن النصوص الأولى القائمة بذاتها لهذه الحكايات قد تعرضت لعدة تحويرات ... [إن] مادة هذا الأدب الشعبى التى يستطيع أى شخص أن يدعيها وكأنها ملك لثقافته الفكرى قد خضعت لعمليات معقدة من

* يقصد حكاية سندباد الحكيم المذكور فى حاشى رقم ٩ ، وهى تدور حول الوزراء السبعة الذين استطاعوا بحكاياتهم التعليمية أن يمتنعوا الملك من قتل ابنه ، بإعاز من زوجه الشريرة.

التغيير والتطوير ، وفى بعض الحالات يمكن تتبع أصول هذه المادة الشعبية ، فحكايات ألف ليلة وليلة نفسها تعتبر حقلاً خصباً للتفكير والتأمل فى الطرق الرئيسية والجانبية التى سلكها الابتكار الأدبى» (١٢).

وبكل المقاييس يبدو أن كاتب الفصل قادر على أن يضع على قيمة كتاب (ألف ليلة وليلة) بكل مكوناتها التى شغلت جانباً من أدب المسلمين فيما يسمى عالمياً بالمعصوم المتوسطة . وهو يراها مؤثراً فاعلاً أو «مصدراً للإلهام بالنسبة للغرب» . وإن ظاهر كلام روزنتال ليكشف عن أن مؤلفى (الليالى) المجهولين كانوا من أشهر كتاب القصة فى العالم ، ويؤيد وجود هذه المهارة الألمانية فون ديرلاين ، وذلك بقوله :

«يبقى بعد ذلك قيمة العرب الخالدة من حيث إنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صوراً جديدة كل الجدة ، سواء من خلال تلك الحكايات التى نشأت عندهم أو تلك التى أخذوها من الشعوب الأخرى» (١٣).

ومع ذلك فى موضع آخر نرى فون جرونبيوم يقول :

«من الحقائق المحيية أن الأدب العربى العظيم الشراء بما حوى من مادة النوادر ، الشديد التلهف على اقتناص الكلمة الغريبة أو العمل غير المؤلف ، لم يتجه أبهة اتجاهها جدياً إلى القصص الكبيرة» (١٤).

كأنه يقصد فن الرواية Novel أو Roman . فإن كان ذلك فقد غاب عنه صنيع ابن طفيل الأندلسى (المتوفى سنة ٥٨١ / ١١٨٥ فى مراکش) ، إذ ألف (حى بن يقظان) التى يقول عنها سارتون Sarton إنها قصة عربية مشهورة ، ولقد روى ابن الأعرابى فى

وضعها على غارطة الأدب العربي بحيث تصبح مكملاً لتضاريسه.

وأول ما يطالعنا - في هذا الإطار - أن الرسول عليه السلام كان يرى القصة علماً لا يضّر الجاهل به (١٦) ، وتندبها الراشدون حتى إن علياً بن أبي طالب طرد من المسجد الجامع بالبصرة كلّ القاصين ماعداً الحسن البصري (١٧) الذي كان أحد أصحاب «مجالس الذكر» . ومن هؤلاء جماعة من الزهاد والنسك والعلماء ، كعامر بن قيس وصلة بن أنثيم ومؤرق المجلى ومحمد بن واسع وفرقد السبختي وعبد الواحد بن زهد وموسى بن سيار الأسوارى الذي كان يقص القصص القرآني باللسان العربي والفارسي .

ومنذ غصص معاوية بن أبي سفيان أحد مجالسه للقصة واحتضن الحضرمين اليمانيين وهب بن منبه وعبيد بن شربة - وقد جمع ابن هشام مما سرداه من أخبار ملوك اليمن وأنسائهم وما كان من أمر بابل وعاد وثمود وعملاني وطسم ورامس في مجلدتين (١٨) - والحصار الذي ضرب حول القاصين قد فكّ رسمياً ، وإن ظلّ الخاصة وبعض العلماء والفقهائ يرون في القصة ما يجب منه . وعندما كتب الجاحظ عن أحلام القصة ، اتجه إلى «أهل الذكر» محتفياً بهم ، وذكر بالتنديد قصاصي العامة الذين يتحلّقون حولهم وفيهم الكثير من السفلة يخالطون النساء والفلماني . وبطبيعة الحال لم تفتش السخرية بهم ، ووصفهم بالغفلة والجاهل (١٩) .

ويمكن أن نعدّ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي قرن القصة بعد أن شجع عليها المباسيون ، وسمحوا لحكايات التسلية والترفيه أن تشيع ، وأن يدخلها الخيال من باب واسع ، وأن تكون الخرافات والأساطير ومغامرات المردة والشرطيين ونوادر الحيوان وخوارق الجن وحيل السحرة ، المادة المفضلة على غيرها سوى العشق ، ثم لا بأس من استرفاد الهنود والفرس .

(كتاب النوادر) قصة رجلين أحدهما غير اسمه سلامان والآخر شرير اسمه أسالك أو أسبال ، من مكونات رواية (حي بن يقظان) (٢٠) .

وفي ظننا أنه كان يفرّق بين ما كتب بالعربية الفصيحة وما قرأه مخطوطاً أو مطبوعاً بعربية عامية تحيله بسهولة إلى الأدب الشعبي ولم يكن هذا الأدب من اهتماماته . لكن الأمر في كلا الوضعين يثير السؤال التالي : لماذا لم تدرج (الليالي) في «تاريخ الأدب العربي» ؟ وإجابة هذا السؤال تمرض قضية أكبر تطرح بدورها هذا السؤال : لماذا لم توضع القصة جنساً أدبياً Literary Genre على غارطة هذا التاريخ ؟

لقد انحدرت «القصة» من الجاهليين مثقلةً بروايات وثنية عن ملوك كفار عتاة وعشاق مدنفين وبطولات اعتربرت زائلة وعادات ورحلات غريبة ، وطقوس تمارس أو مورست في حمى الملوك المقدسة ، وبدع تصدر عن الكهّان الذين كان منهم من يشرف على المياسرة (المقامرة) طوال الليل ويرمي بنفسه للقنّاح حتى يتم نحر النياق وشرب الصبح المقدس !

حقاً كان المسؤولون يسمحون بسماع القصص القرآني ، إلا أن العامة كانوا ينصرفون عنه إلى مثل ما جمعه كتاب (ألف ليلة وليلة) . وكانوا يعاقبون بالطرْد إذا جلس القصاص في الطريق وعصّف - أي يحكي الخرافات - أو في الجامع إذا أطلق القصاص العنان لخيالهم .

نرى أكان جرونيباوم يعرف ذلك ؟

لسنا ننرى ، ولكن ما ذهب إليه ربما كان وراء هذا الحجب النوعي على القصة . وفي اعتقادنا أنه من الأمور التي تجعلنا أمام عدة احتمالات من الواجب فحصها وتقويمها ، وعلينا في هذه الحال أن نتتبع حركة سير القصة ومكانتها عند جمهور المسلمين حتى نستطيع

المسلمين الناطقين بالعربية . أما الأول فهو (كتاب المذكرين والقصاص) لابن الجوزي (المتوفى سنة ١٢٠١/٥٩٧) . وأما الثاني فللسيوطي (المتوفى سنة ١٥٠٥/٩١١) بعنوان (كتاب تحذير الخواص من أكاذيب القصاص) . والمتأمل فيهما - أو حتى متصفحهما - يضع يده بسهولة على عدم اهتمام نقاد الأدب وعلماء البلاغة بهذا الفن .

ويبدو الكذب - وهو يعنى الاختلاق - على مستوى الاحتمال خالفاً لعدم الثقة في القصاص . ومن ثم لم يستطع النص القصصى جرأه الحصول على حق الاعتراف به ، مثله في ذلك مثل غزيريات المنجمين المشعوذين الذين كانت الدولة تحاربهم .

غير أن الكذب أجهز في الشعر حتى قيل «أعذب الشعر أكذبه» . ولقد تحدثت حازم القرطاجنى (المتوفى سنة ١٢٨٥/٦٨٤) عن القصص التي يخترعها المعجزة للصبيان برضى ، وعرض بابين سينا في رفضه الخرافات والقصص المخترعة في التخييل الشعرى ، وذكر أن :

«الكذب الاختلاقي في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له . إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا العقل ، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين ... والكذب الإفساطى معيب في صنعة الشعر إذا خرج من حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة» (٢٦) .

وإذن لا الدين ولا الاختلاق الفنى مما يكون عامل مصادرة للشاعر وإهمال لشعره . بل لقد ظفر هذا الفن من لدن كبار نقادنا بحق استبعاد الدين والأخلاق عند التقسيم ، فإن حوكم القصاص بهما وطورد على أساسهما ومنع الناس عن التسلية بكلامه - مع أن في كثير منه عبرة مفيدة أو حكمة رشيدة على ما يرد في نايها حكايات (الليالى) - فإن ذلك يعنى الكيل

وانتهز القصاصون ولع العامة بتخيالاتهم ، فقرضوا عليهم «صدقة» لهم ، ونصبوا «المكوزين» يجمعونها ثم يقتسمونها معا (٢٧) . ولم يتركوا فرصة إلا وانتهزوها للذم أهل الذكر وحض الناس على عدم غشيان مجالسهم في المساجد (٢٨) ، وربما ذكروا المسؤولين بما يسوء . وكان ذلك من الأسباب التي دفعت المعتضد بالله (المتوفى في سنة ٩٠٢/٢٨٩) وقد كثر الشغب إلى منعهم ومنع النجمين من القعود في الطرقات ، كذلك منع الوراقين من بيع كتب الفلاسفة وما شاكلها (٢٩) .

لكن فعل المعتضد لا يقاس عليه ، والغالب هو أن رأى العام المتقف ضائق وقد صدمه اشتراك العياق والسطار والمشعوذين المحتالين في هذه الصرعة . ورأى أصحابه أن هؤلاء في احتقابهم إثم الخيال ، يفتشون على العمل حتى لقد ألفوا الأحاديث وأفتوا بغير فقه وأوغلوا في الكذب . زعم أبو البختري القصاص الكذاب - عند العلماء - أن جبريل نزل على النبي صلى الله عليه وسلم وعليه قباء ومنطقة فتجبر فيها تحجيرا (٣٠) . وأورد أحد الباحثين عن (كتاب العلم) أن قاصاً وقف على أحد أبواب كنيسة وراح يزعم للمارة «أن آية الدخان تجيء فتأخذ بأنفاس الكفار ، وتأخذ المؤمنين منه كهيفة الزكام» (٣١) .

ونقل الباحث نفسه عن ابن حنبل قوله : «إذا كان القاص صدوقاً فلا أرى بمجالسته بأساً ، في حين كان الزهرى إذا خرج من المسجد قال «ما أخرجنى إلا القصاص ولولاهم ما خرجت» . وأما الحافظ ابن تيمية فقد نقل بدوره عن ابن حنبل قوله : «أكذب الناس على رسول الله صلى الله عليه وسلم السؤال والقصاص ، فيجب منع من يكذب مطلقاً ، فكيف إذا كان يكذب ويسأل ويتخطى» (٣٢) .

والأمر بعد من هذا وإليه ، إلا أننا يمكن الاكتفاء بكتابين قديمين إذا شئنا معرفة «قيمة» القصة في حياة

بعد الشدة ، ألفه أبو على التنوخي (المتوفى سنة ٣٤٢) ونمقه محمد عوفى فى (جامع الحكايات وجوامع الروايات) ليرفعه إلى أحد سلاطين الهند فى القرن السادس الهجرى ، ثم ترجم إلى الفارسية والتركية . وقبل أن يموت أبو العلاء المصرى سنة ١٠٥٧ / ٤٤٩ وضع راعته (رسالة الغفران) قاصداً بها أن تكون رسالة إخوانية ، ومعرضاً لغويها يظهر فيه براعته وبضاعته . ثم نجد على الطريق ابن طفيل (المتوفى سنة ١١٨٥/٥٨١) وواضع (حيى بن يقظان) التى أشرنا إليها منذ قليل ، وقد أثرت فى بعض القصص الأوربي لما كان يسرى فيها من حساسة فنية وفكر تأملية ، ولما اجتمع فيها من روحه وضميره حتى اقترب بها من مثال الإنسان الصافى المتفتحة بصيرته على أنوار الألوهية والجمال السرمدى .

ومن هذا العرض الموجز طوال مراحل تقدم فيها كل شيء - ما عدا الاقتصاد ورجال الحكم - نرى القصة تنهض مشاغبا للأوضاع . ولا نجد وهى نصف نراء القصور أى حرج فى أن تتفاعل مع البهس والرق والخداخ والكدية باستسلام كامل لفواجع الدهر . ولغة عادية أو بأساليب يتقبلها الجميع ، حتى أرباب الصنعة والعمال . ولما وضع الجهمشيارى أسماره - وكان عدده لياليها ثمانين وأربعمائة مع أنه كان يقصد أن يتم ألفاً وواحدة (٢٧) - ظلت لفته عند المستوى الأدنى من النضج كمادة المؤرخين الذين كان هو أحدهم .

وتطبيقاً على لغة كتاب (الليالى) ، وسليماً بأن ما قدمه يوشك أن يكون فى مستوى أدوات العامة القصصية - باستثناء تعدياتهم النحوية وإن يكن بعضها لا يزال موجوداً فى نسخة الكتاب الذى بأيدينا - يمكن القول إن لغة القصص بوجه عام لم يسأ بها الظن كثيراً من لدن المختصين . وربما كان أسوأ حكم على كتاب (الليالى) هو قول ابن النديم : «وقد رأيت به تمامه دفعات» وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث وقد مر بنا .

بمكيالين ، وهذا لا يجوز بأى منطق عليه الإبداع الأدبى ويمنع تعثرات التأليف الذى يستهدف المشاركة فى الحياة الجمالية متعددة الجوانب .

فهل نقول اللغة ؟

نقصد هل ما صرف نقاد الأدب العربى ومؤرخيه عن القصة هو اللغة ؟

دون الاعتماد عن (ألف ليلة وليلة) ولفتها التى تبين أن أصحابها لم يكونوا مسيطرين عليها سيطرة ابن المقفع - مثلاً - على لغة (كليلة ودمنة) ، نزعهم أن التناول الخارجى للقصة بمعنى تفهيمها على أساس العلاقات بينها وبين المجتمع بطبقاته واقتصادياته ، والأفكار بتشجيراتها ، والفنون موسيقى كانت أو رقصة أو عماره ، لم يكن يسعف على تأليفها . لأنها كانت من ناحية مستبعدة من خاطر «أدباء الواجهة» وكان من يؤلف فيها كالجهمشيارى - وهو من الخاصة ومؤلف كتاب الوزراء - إنما كان على سبيل النظرى ولزجاء وقتبه الشخصى ، فضلاً عن أنه لم يهتم بالمعنى الجمالى قدر اهتمامه بالمعنى العرفى ولا لدعا إلى ترويح أسماره النقاد . ومن ناحية أخرى ، لم يرها النقاد - كما رأوا الشعر - كنز النصوص المتألفة ، ومن ظفر بجملها كذلك ، كبديع الزمان فى مقاماته ، فإنما لأنه جعل غرضه تعليمياً . بل لم يبد قط أنه هو ولا أستاذه ابن دريد كانا ينشدان أكثر من بيان الهيمنة على اللغة أسلوباً وليقاعاً وصوراً ، وأحداث الحكاية عندهما هامشية !

وبهذا المستوى الأدبى المعنى أولاً وأخيراً بتوصيل المعلومة القصصية - فى سياقها الثقافى شعبياً وخاصاً - كتبت حكايات (التيهان) بلغة أشبه بلغة المؤرخين التى قلما تصف غير ما يعلم التقاليد بما هى مرتزقة وليس بما هى متذوق ، (كتاب اعتلال القلوب فى أحداث الهبة والمحجوب) جمع قصصه أبو بكر محمد بن جعفر الخرائطى السامرى سنة ٩٣٨/٣٢٧ ، و (كتاب الفرج

ومع ذلك ، فقد بقى الكتاب لفرط الحاجة إلى التلذذ بما فيه من تخيلات موصولة بكل ما يعجب وما يدهش له وما يضحك أو يثير الشفقة . وعبر السنوات ، تماقت عليه الإضافات وزيد فيه - حتى على طريقة جالان - واهتورت لفته ما اعتورها من الشواهب دون أن تستغلق عبارتها مثلما استغفلت أحيانا في (رسالة الغفران) . وظلت دائما في متناول عامة الناس ، بل سمحت لنفسها أن تقترض بعض عباراتهم ، ومن قبيل ذلك الرسالة التي بعث بها شمس الدين إلى ولده علاء الدين أبي الشامات وفيها يقول :

«بعد السلام والتحية والإكرام من شمس الدين إلى ولده علاء الدين أبي الشامات ، اعلم يا ولدى أنه بلغني خبر قتل رجالك ونهب أموالك وأحمالك ، فأرسلت إليك غيرها هذه الخمسين حملا من القماش المصرى والبندلة والكرك السمرور والطشت والإبريق الذهب ، ولا تخش بأسا والمال فداؤك يا ولدى ، ولا يحصل لك حزن أبدا ، وإن أمك وأهل البيت طيبون بخير ، وهم يسلمون عليك كثير السلام . وبلغني يا ولدى خبر ، وهو أنهم عملوك محلا للبت زبيدة العودية ، وعملوا عليك مهرها خمسين ألف دينار ، فهي واصلت إليك صحبة الأحمال مع عبدك سليم» (٢٨).

ولا يدخل في ذلك النص - وهو بلهجة مصرية - أية لازمة من لوازم الكتاب الأسلوبية ، كأن يقول الراوى «ثم إن ...» و«نحو ساعة من الزمان» و«أنشئيل وبتحيل في الأمر» و«وقعت في الأرض مغشياً عليها» أو «وقع في ...» ، و«من يفسر المنام» و«أناهم هازم اللذات ومفرق الجماعات».

ومن الواضح ، في ضوء ذلك ، أن القصص أو ناسخ القصة كان يدرك تمام الإدراك أنه بالقدر الذي

يقدم به الحياة - وأقمها وما وراء وأقمها - بعيد تنسيقها لا بوصفها بدلا يزيح الأصل أو يغنى عنه ، وإنما باعتبارها عملية توفر له قدراً من الحدق يؤجر عليه ويواجه عن طريقه بالقبول ، جاعلا نصب عينيه أن ليس هناك موضوعات تصلح للحكاية وموضوعات أخرى لا تصلح.

وهكذا استمرت (ألف ليلة وليلة) مع الأهم تحيا وتتجدد . وإذن ، وعوداً على بدء ، نسأل : إذا لم يكن الكذب ولا التدليس ولا الاختلاق ولا تهالك أساليب القص مما يشل حركة الكتاب ، فما عساه يكون الدافع إلى إهمال هذا الفن نقدياً ورفض وضعه على محارطة التاريخ الأدبي ؟

الرأى عندنا - ونقبل فيه المشاحة - هو مفارقة حدّ العقلانية التي غلبت على التفكير الإسلامى . وقد وجد في القرآن الكريم ما يحفز إليه . قال تعالى : «إنما أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون» (٢٩) ، وقال : «إن في ذلك لآيات لقوم يعقلون» (٣٠) ، كما قال : «ذلكم وصاكم به لعلكم تعقلون» (٣١) ، وقال أيضا : «كذلك نفصل الآيات لقوم يعقلون» (٣٢).

وذكر المفكر الإسلامى مصطفى عبد الرازق أن أول ما ظهر من النظر العقلى عند المسلمين الاجتهاد بالرأى ، ومنه نشأت المذاهب الفكرية وأبنع في جنباته علم فلسفى هو علم أصول الفقه ، ونبت في تربته التصوف أيضا (٣٣).

وتبوأّت نظرية العقل مكانة رفيعة عند فلاسفة الإسلام منذ عناية المعتزلة - وهم بصريو المنشأ - بالعقل ، واهتمام الكندي بها في تحصيل المعرفة ، ومن ورائه الفارابى الذى يعدّ أهم من شرحوا منطق أرسطو وصار رائداً للمذهب العقلى . وبمقتضى هذا المذهب يقترب المرء الفاعل من العقل الأول - أى الذات الإلهية - أو يعتمد عنه . وإنما يتم القرب بتنمية المعرفة التى تصفى جوهره ، ويتقصر منها تروّط خياله في الترهات .

داران الرومي ملك الإسكندرية ليقرأ لهما الشيخ بالرومية
وغير الرومية كل ما نقش على الحيطان والنصب والقباب
من حكم كانت كل حكمة تجمل الأمير موسى يكي
حتى يمشي عليه . ووجدوا حكمة منقوشة على قبر
طويل هائل تقول بعد البسطة :

«...فهذه صفات الدنيا فلا تنق بها ولا تمل
إليها فإنها تخون من استند إليها وهول في
أسوره عليها ... فإنني ملكت أربعة آلاف
حصان أحمر في داري ، وتزوجت ألف بنت
من بنات الملوك نواهد أبكار كأنهن الأكمار ،
ورزقت ألف ولد كأنهم الليث العوايس ،
وعشت من العمر ألف سنة منعم بالمال
والأسرار ، وجمعت من الأموال ما يعجز عنه
ملك الأقطار ، وكان ظني أن النعيم يدوم
بلا زوال . فلم أشعر حتى نزل بنا هازم
اللذات ومفرق الجماعات ومغرب الدور
العامرات ، وإن سألت عن اسمي فإني كوش
بن شذاد بن عاد الأكبر » (٢١١) .

وبعد أن بكى الأمير موسى حتى غشى عليه طافوا
بنواحي قصر كان قريبا من القبر الهائل ، إذا هم
يشاهدون مائدة جلس إليها ألف ملك أهول وألغ ملك
سليم العينين . وفي أحد أفتانه شاهدوا همودا أسود اللون
مربوطا به كائن غائص في الأرض إلى إبطيه ، وله
جناحان عظيمان وأربع أيدٍ اثنتان منها كأيدى الآدميين
واثنتان كأيدى السباع ، وبدا شعر هامته كذبول الخيل ،
وأما عيناه فكانتا محمرتان كأنهما جمرتان ، لكن
كانت له عين ثالثة تبدو كعين الفهد ويخرج منها شر
النار . كان هذا المخلوق عسريا من الجن ينقلد حقاها
وقعه عليه سليمان بن داود من جراء خطأ بدر منه ،
وكان أن جيش له سليمان الجيوش : جيشا من الإنس
عليه أصف بن برخيا ، وجيشا من الجن عليه الدمياط ،

والمتابع لهذه الحركة العقلية - بعد الفارابي -
بعد ما لم تتغير إلا في أضيق الحدود . لكن الذي يذكر
هو ما أبداه العلماء المسلمون من رغبة في التوسع
بالأبحاث العلمية الواقعية إلى جانب بحثهم في العقل .
وفي أي الحالات ، وحتى لو لم يغيب دور الحواس في
تشكيل المعرفة ، فسيظل للعقل سلطانه في الرأي العام
المشكف . ولهذا كان يتردد وظل يتردد طويلا في التعامل
مع القصة ، لأنها تصادر بموضوعاتها وصورها ورموزها
ما يناسب العقل . حقا كان هناك مبدأ الغلو المرتبط
بمعملية التخيل ، إلا أن هذا المبدأ ظل مرتبطا بمفردات
الواقع ارتباطا طرديا ، أو ظل قريبا من العالم الفيزيقي
الذي تشترك الحواس مع العقل في تشكيل معارفه منه .
أما خلط هذه المفردات في عالم غير فيزيقي وتقلص
«الحقائق» فيها بصورة تحت مبدأ التكوين فمفروض .

ومن ناحية أخرى يخلو الغلو القصصي عادة من
الفائدة - وإن يكن ثمة عبر في الليالي لا تنكر - ويبحث
بالقيم الثقافية الموروثة فيما عدا الدين ، على ما نرى في
كل ما يتخذ من القصص طابعا شعبيا . وليس أكثر من
(الليالي) وما سمي بالسهر الشعبية - وقد بدأت في
الظهور بأعاجيبها في القرن الرابع الهجري - ما توجه إليه
أصابع الاتهام وتنصب عليه عمليات الرفض فلا يستحق
أن يسمى أدبا .

ونسوق بعض ما لم يستقيم مع منطق العقل طوال
عمليات توليد القصص . ومع ذلك حقق النجاح على
توالي القرون برغم صعوبة تصويره الزمن بطريقة مقنعة .
من ذلك رحلة طالب بن سهل التي تمت في قديم
الزمان وسالف العصر والأوان - بأمر الملك الخليفة
عبد الملك بن مروان - لاستحضار أحد القمامم النحاسية
المختومة بالرماس ونقش عليه خاتم سليمان . وقد انحدر
إلى مصر فالتقى بالأمير موسى بن نصير ، وانضم إليهما
الشيخ عبد الصمد بن عبد القدوس المغربي خبير البراري
والمتحدث بكثير من اللغات . وضرب ثلاثتهم في أرض

وجيشا من الوحوش والطيور والهوام كانت عدتهم ألف ألف وعدة مرده الشياطين مئمة ألف ألف ا.

وتستمر الرحلة إلى أن يصل «الموكب» مدينة النحاس المرصودة وحيث بحر الكركر على مدينة مجهولة سكانها سود يهديهم إلى الرشد شخص يخرج من البحر فتضى به الآفاق وينادى : يا أولاد حام بن نوح قولوا : لا إله إلا الله محمد رسول الله وأنا أبو العباس الأخضر ا واستخرج من البحر نفسه أحد القماقم حمل إلى الملك الخليفة مع كميات هائلة من الجواهر والأموال ، وقتل فى الرحلة جراء الطمع فى مخصصات أسيرة متوجة بالذهب والدر «الوزير» طالب بن سهل ، إذ أطيح برأسه بيد خفية .

ولا بأس فى هذه الإطالة ، وإذا لم تكن مستوفية فكرة اللا معقول نزيد عليها أعجوبة البساط المسحور ، والسمة الجزيرة ، والرخ الذى يرقى أفراخه بالأفيال ، وجزيرة واقى الواقى التى تحكمها ملكة ساحرة - كانت فى الأصل حية - سخرت فى غدمتها قبائل المردة ، وزين المواصف التى طيرت أبواب القضاة الخمسة الذين أنصفوا امرأة رابعة الحسن كانت قد وقعت أسيرة يهودى غيبث وأفسدت حياة الراهب دانس وأربعين بطريقا أيضا ، بجانب التنجيم والسحر وعدد الكلمات التى كلم بها الله موسى ، والحية البهل التى على ظهرها طبق كبير من الذهب تتوسطه حية باللورية وجهها وجه إنسان ، وحيات أخرى فى حجم الجمال وطول النخل تسبح لله وتصلى على رسوله ، وبعضها يملك بحر الظلمات ، ومليكتها تعرف عشا إذا اعتصر خرج منه ماء الحياة وإذا طليت به القدمان لا تبتلان عندما يمشى صاحبهما فوق الباب .

وأغرب الحكايات ما قص عن دليلة المعجوز المحتالة وابنتها زينب النصابة (٢٥) ، وعن الأميرة شر الطريق على أيام هارون الرشيد مثلما كانت حكاية أبى محمد

الكسلان الذى استملك من الكنوز والذهب ما أوقع الخليفة فى حيرة ، ولا سيما امتلاكه جوهرة نادرة أرادتها زبيدة زوجة لتتوسط تاجها المرصع بالدر . وقد قدمها الكسلان لها مع صندوق كان من جملة ما فيه أشجار من الذهب ، أوراقها من الزمرد وثمارها ياقوت أحمر ، مع خيمة من الدياج مكللة باللؤلؤ والزبرجد والياقوت . وعندما سئل عن مصدر ذلك صال وجال فى وقائع نادرة فيها فرد متوف الشعر - هو الذى غطس فى البحر وأخرج تلك الكنوز - ومارد حمله على ظهره وطار به المسافات الطوال (٣٦) .

والملاحظ فى كل ذلك - وهو قليل من كثير - أنه يجمع بين طرفين متباعين : بين ما يختلط به الناس وملوكهم وأمرأهم الذين يحفظ التاريخ أسماءهم ، وما لا يجد إلا الطريقة السحرية الخيالية التى تجعل صورة الحياة إبداعات خارقة . وكأن الغارق بين ما أراده علماء الخاصة وما رفضوه - مع أنه يحب العامة - هو قطع مراحل الحياة الدنيا بما فيها من يؤس وترقب وخوف يبدو أكثر مما فيها من خمير ونساء ولهو ، إلى المطلق غير المحدود مسافته وأماكنه التى تعبر . ولحظة قصورنا عن تصور «المفردات» المشغيلة بروعة أسيرة ، نتبين مدى تحدى العامة لهؤلاء المتحكمين فيهم .

ومن المؤكد أنه كان هناك عدد هائل من متلقى (ألف ليلة وليلة) يمتقدون بنفاة تجارب قصاصى العامة - وهى فى كل الأحوال أمور غريبة غامضة ما عدا رميزات حكايات الحيوان - إلا أن الغرابة التى أخذت بها كانت الفصيل فى الحكم عليها بالفشالة والبرود ، ولم يكن عليها بعد ذلك إلا أن تسير - مصافية للسير الشعبية - فى الاتجاه نفسه الذى خطته لنفسها منذ البداية .

أما وقد كان النقاد القدماء عازفين عن (ألف ليلة وليلة) لجاوزتها حد المعقول - ودعنا بما يחדش فيها الحياء وهو قليل - فلن يكون غلوا ولا انحرافا أن نضعها

على أساس تبنى نظرية القائلين بموت المؤلف - فنحن لا نقبل أن يموت - وإنما لأنه نوع من التأليف بعد ملكا مشاعا للجميع ، ومساءلتهم في هذه الحال مسألة لبيئاتهم التي وجدوا فيها وطبيعتهم التي جعلوا عليها . والجميع الذين أتجوه عرب تمتاز عقليتهم بوجه عام بأنها تحسن تأليف ما تدعه من قصص وما تعيد تأليفه مما أبدعه الآخرون . وبالرغم من كل العسوبات التي تعرضنا في هذا المجال ، نستطيع أن نتحدث عن نشأة كتاب الليالي وعن القصد من تأليفه .

وإذا كانت إجابة بعض المهللين تقرر أن مجموعة (ألف ليلة وليلة) شفاهاً وتسميماً - لم تألف إلا لسلبية العامة وليس لتحفظ بعد قراءتها في إحدى المكتبات ، فإنها في شكلها التأليفي المتميز ورغم أن عصرها لم يكن «عصرًا» حتى فيه أهله يحفظ الآثار الأدبية» (٣٧) تقدم المعارف والمواظ والأعجاز والتحمس للإسلام مع المتعة الكاملة كأى عمل قصصى جيد .

وأصحاب الأدب الشعبي وهم يقدرون تلك الجدوى - وهى هائلة دون شك - اعتدوا حجة غياب المؤلف أو المؤلفين قدر اعتمادهم كون الكتاب منذ أيام المسعودي وابن النديم أخرج للتحوير الذى اعتنوه من دائرة اهتمامهم ، ناسين أن الإهتمام بكتاب ما لا يكون بالضرورة من أجل مؤلفه - وإن نحل الجاحظ كما رأينا بعض كتبه مشهورين لشهر - وأن ما حُوِّد في (ألف ليلة وليلة) وحرف بعد ذلك في أثناء رحلتها بخارج العراق حتى أصبحت كلها منحولة ، لا يمكن أن يكون سببا في تنحيها عما يؤرخ له في الأدب العربى . فكم غيرت الآثار الأولى واختلفت حول مؤلفيها وأمثالهم وقصص الحيوان عندهم - وظلت مع ذلك جزءا من تاريخهم لا يوهنها نقص إسنادها واضطراب سياقاتها .

وأخيراً - وبعد تنحية هامشيات لا قيمة لها في عملية تناقل الكتاب ورواجه - يطالنا قول من يقول:

الوضع المناسب في أدبنا الحديث . وقد سبق أن اتسع هذا الأدب كما اتسعت الآداب العالمية لقصة الخيال العلمى ، وفيها ما فيها مما تتضائل أمامه موتيفات الجن والمردة والشياطين والسحر ومدن الموتى وسائر الخوارق . كذلك سبق لبعض أدبائنا المحدثين أن وظفوا بعض موضوعات (الليالي) في إبداعهم الأدبى ، وكان توفيقهم لافتا . وليست (أحلام شهر زاد) التي أصدرها طه حسين في الأربعينيات بهيمنة عنا ، ولا غابت عنا فائنة بطلتها التي جعلت طه حسين يتخذها نقطة لانطلاقه نحو العمل من أجل تأمين مصير الإنسان أمام قوى الظلم ومؤامرات الأعداء . وعهد في الخمسينيات عبد الرحمن جبير بروايته (شهر زاد ملكة) ليكتب قصة الصراع العنيف الذى يدور فى كل عصر حول طرائق الحكم ، كما يقول مستعينا - فى الوقت نفسه - بـ (كليلة ودمنة) .

وهذا يعنى أن خوارق (ألف ليلة وليلة) وعجائبها التى تخرج لإزاعها القدماء لم تعد كذلك عندنا . فقد صرنا فى عالم احتلتك وضيق المسافة بين ما هو فيزيقى وما هو ميتافيزيقى ، أو بين ما هو واقع وما هو وهم ، وذلك بفضل إنجازاته العلمية المذهلة .

على أن مجرد قبول المجائب الخارقة - بمنطق العصر - إنما هو رد على أحد الاعتراضات الرئيسية التى تناولت أحقية (ألف ليلة وليلة) فى ترميزها إلى ما اصطفى من النصوص الأدبية . صحيح ليس جديراً باسم الأدب ما لا يحمل خصائص «الأدبية» وقيمها ، لكن (ألف ليلة وليلة) يتوفر فيها غير قليل من تلك الخصائص ، فضلاً عن أنها فى حد ذاتها وفى إطار الأنثروبولوجيا جزء حميم من تراث الأمة الفتى .

وهناك اعتراض يبدو أقل أهمية وإن يكتسب عند المتعرضين قيمة ما بحثوا عنمن يمكن مساءلته على «نتائج» يفترض لفهمه أن يتم الغوص إلى أعماق صاحبه . والجواب على هذا الاعتراض فى لا محل ، لا

تَلَوِّحُونَ بِأَدْبِيَّةِ هَذَا الْكِتَابِ وَهُوَ مَجْمُوعَةٌ قِصَصٌ فَضَّلَا عَنْ تَهَالُكٍ صِيَاغَتِهَا تَتَحَرَّكُ بِأَطْرٍ غَيْرِ ثَابِتَةٍ وَبَعْضُهَا يَخْرُجُ بِهَا مِنْ حَيْزٍ أَحَدِ أَنْوَاعِ الْقِصَصِ الْمَعْرُوفَةِ إِلَى مَا لَا يُمْكِنُ تَحْدِيدُ مَعَالِمِهِ ، وَكَثِيرًا مَا تُوْدَى بِهِ آيَةٌ دِرَاسَةٌ جَادَّةٌ إِلَى افْتِرَاضِ أَنَّ مُؤَلِّفَهُ أَوْ مُؤَلِّفِيهِ عَلَى غَيْرِ دِرَاسَةٍ بِصِنَاعَةِ الْأَدَبِ .

وَيَسُوْدُ أَنَّ هَذَا صَحِيْحٌ ، لَكِنَّا إِذَا أَخَذْنَاهُ بِقَدْرِ مَنْ التَّأَمَّلُ ، نَرَى أَنَّ الْبَحْثَ عَنِ الْإِطَارِ أَوْ الْأَطْرِ الْقِصَصِيَّةِ فِي كِتَابِ (أَلْفَ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ) لَيْسَ أَهْمُ نَقْدٍ يُوْجِبُهُ إِلَيْهِ دَائِمًا . وَالطَّرِيفُ أَنَّ الْأَبْحَاثَ الْمُتَأَخَّرَةَ الَّتِي تَصَدَّتْ لِقِصَصِهِ بِالتَّحْلِيلِ وَالتَّقْيِيْمِ لَمْ تَتَقَدَّمْ بِكَثْرٍ مِمَّا فَعَلْتَهُ سَهَيْرُ الْقَلَمَاوِي فِيمَا يَبْدُو مِنْ الْبَحْثِ الْعَرَبِيَّةِ الْأُولَى حَوْلَهَا ، وَكَبَتْ نَقُولُ :

لَمَّا كَانَ مِنَ الصَّعْبِ أَنْ نَدْرُسَ هَذِهِ الْقِصَصَ قِصَّةً قِصَّةً وَهَذَا الدَّرْسَ لَا يَسِيرُ بِنَا إِلَى كَبِيرٍ نَتِيْجَةٍ ، فَقَدْ آتَيْنَا أَنْ نَقْسِمَهَا إِلَى مَوْضُوعَاتٍ عَامَّةٍ (٣٨) .

وَالِي هَذَا ذَهَبَ أَشْثَاذُنَا الرَّائِدُ فُؤَادُ حُسَيْنٍ عَلَى مَنْ قَبْلَهَا ، وَذَلِكَ عِنْدَمَا قَارَنَ بَعْضَ وَقَائِعِ مَا قَبِلَ إِنَّهُ هِنْدِيٌّ بِشَبِيْهِهِ الْعَرَبِيِّ ، وَفَرَّرَ أَنَّ :

«بَحْثًا مَبْتَكَّرًا بِمَالِجِ هَذِهِ اللَّيَالِي وَمُسَاهِمٍ صَاحِبِهِ فِي الْكَشْفِ عَنْهُ وَعَنِ عَنَاصِرِهِ وَأَصُولِهِ فِي اللَّفَّةِ الْعَرَبِيَّةِ ، لَمْ يَظْهَرْ بَعْدُ» (٣٩) .

وَمَعَ ذَلِكَ ، هَلْ نَسْتَطِيعُ الزَّعْمَ أَنَّ عَدَمَ تَقْنِيْنِ الْأَطْرِ أَوْ أَنَّ افْتِرَاضَ الْأَشْكَالِ الَّتِي تَتَّسِعُ لِمَوْضُوعَاتِ الْقِصَصِ كَافَةً لَا يُعْطَى كِتَابَ (أَلْفَ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ) جَوَازَ الْمُرُودِ إِلَى هَالِمِ الْأَدَبِ الرَّفِيعِ ؟

لَا نَظُنُّ ، فَإِنْ رَحَلَةَ الْكِتَابَ إِلَى الْمَوَاقِمِ الْإِسْلَامِيَّةِ وَمَدَنِيَّهَا الْأُخْرَى لَمْ تَكُنْ لَتَنَّبَهُ أَحَدًا إِلَى ضَرُورَةِ تَحْدِيدِ الْقَوَالِبِ أَوْ الْأَطْرِ . كُلُّ مَا فِي الْأَمْرِ أَنَّ الْكِتَابَ بَدَأَ فِي كُلِّ الْأَحْوَالِ وَشَتَّى الظُّرُوفِ قَادِرًا عَلَى اسْتِيعَابِ كُلِّ

الْأَطْرِ الْقِصَصِيَّةِ سِوَاهُ كَانَ مَصْدَرُهَا التَّارِيْخُ أَوْ الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ أَوْ الْكِتَابُ الْمُقَدَّسُ أَوْ الْمَجْمُوعَاتُ الْأَدْبِيَّةُ وَأَخْبَارُ الْقُرُونِ الْبَاقِيَّةُ وَالْأَسَاطِيرُ وَالنُّوَادِرُ وَالْحُكْمُ ، فِي حَالَةٍ مَا اِحْتِيَاجُ مُؤَلِّفِهِ الْمَجْهُولِ إِلَى سَيِّدِنَا إِبْرَاهِيمَ أَوْ إِلَى الْخَضِرِ أَوْ إِلَى سُلَيْمَانَ الْمَلِكِ النَّبِيِّ أَوْ إِلَى النَّابِغَةِ الذِّبْيَانِيَّ أَوْ إِلَى النِّظَامِ الْمُتَزَلِّي وَالْجَارِيَّةِ تُوَدَّدُ الْحُسَيْنِيَّةِ أَوْ إِلَى الرَّشِيدِ وَأَبِي نَوَاسٍ وَأَبِي مُحَمَّدٍ الْكِسْلَانِ . كَذَلِكَ إِذَا اِحْتِيَاجَاتُ مَوْضُوعَاتِهِ إِلَى أَنْ يُمَرِّزَ فِيهَا مَعَ الْمُلُوكِ وَالْوُزَرَاءِ وَالْقَضَاةِ وَالْحُكَمَاءِ ، كَثِيرًا جَدًّا مِنْ الْمُحْتَالِيْنَ وَالشُّطَارِ بِجَانِبِ الصَّيَادِيْنَ وَالتَّجَارِ ، وَأَصْحَابِ الْحُرُوفِ وَالْحَمَالِيْنَ وَالْمَسْكِرِ وَالْحَشَاشِيْنَ وَبَعْضِ الْمَمَالِيكِ وَالْحَرْفِيْنَ .

وَلَمْ تَبْدُرْ مِنْهُ بِمَادَرَةٍ سَمِّيَ لِاحْكَامِ أَيْ إِطَارِ ، أَوْ مُحَاوَلَةٍ لَجَعْلِ ذَلِكَ الشَّكْلَ أَوْ ذَلِكَ مَنَاسِبًا لِحِكَايَةِ عَشْقِيٍّ أَوْ لِمُخَاسَرَةِ مُحْتَالٍ أَوْ لِمَتَابَعَةِ رَحْلَةٍ وَرَاءَ الْبَحَارِ السَّيْحَةِ أَوْ لِإِجْبَاءِ مَوْعِظَةٍ بِوَسَاطَةِ حَيَوَانَ . بَلْ كَانَ ثَمَّةُ مَا يَدُلُّ عَلَى أَنَّ كُلَّ مَا يَقْبَلُ «الْحِكْمَى» عَنْهُ - حَتَّى مِنْ نَاحِيَةِ الْاسْتِغْلَامِ أَوْ التَّصَوُّرِ أَوْ الْوَصْفِ - إِنَّمَا هُوَ عَلَى دَرَجَةٍ كَبِيرَةٍ مِنَ الذِّكَاةِ وَالْإِنَارَةِ . وَمَعَ أَنَّنَا لَيْسَ لَنَا مِنْ مَطْمَعٍ فِي «إِبْجَادِهِ» الْأَشْكَالِ أَوْ الْقَوَالِبِ الْمَطْرُودَةِ لِلْمَوْضُوعَاتِ الْمُتَقَارِبَةِ ، فَسَوْفَ نُنَاقِشُ قِضِيَّةَ إِمْكَانِ وَضْعِ صَبِغِ فَنِيَّةٍ عَامَّةٍ مُحْكَمَةٍ بِقَوَانِيْنِ فَنِيَّةٍ لِقِصَصِ (الْلَيَالِي) . وَنَحْنُ نَفْتَرِضُ أَنَّ هَذِهِ الْمُنَاقِشَةَ لَا تَقْدَمُ وَلَا تُؤَخَّرُ فِي «أَدْبِيَّةِ» الْكِتَابِ . عَلَى أَنَّ هَذِهِ أَغْنَانَا طَهُ حُسَيْنٍ عَنْهَا ، فَقَدْ وَصَفَ الْكِتَابَ بِقَوْلِهِ إِنَّهُ :

«كِتَابٌ مِنْ كُتُبِ الْأَدَبِ يَقْرَأُ فِي بُسْرٍ وَيَجِدُ فِيهِ الْقَارِيءُ مَتَاعًا لِلْعَقْلِ وَالذُّوقِ جَمِيعًا ... وَإِنَّ هَذِهِ الرِّسَالَةَ [كِتَابُ سَهَيْرِ الْقَلَمَاوِي] خُطُوَّةٌ وَاسِعَةٌ فِي تَرْقِيَةِ التَّارِيْخِ الْأَدْبِيِّ» .

وَتَرَكْ لَهَا الْحَقَّ فِي أَنْ تَخَالَفَ رَأْيَهُ فَتَقُولَ «إِنَّ هَذَا الْأَمْرَ لَمْ يَكُنْ مُؤَلَّفًا أَدْبِيًّا وَإِنَّمَا هُوَ مُؤَلَّفٌ شَعْبِيٌّ» (٤٠) .

مَاذَا يَعْنِي كُلُّ هَذَا ؟

نرى في القصة الإطارية - وهي الأولى ومنطلق سائر القصص - وفي غيرها ما يشبه الإجماع على خصائص بعضها منها : تدفق السرد حتى في قفزاته التي يتابع بها المؤلف مواقف الشخصيات ونزواتهم واعتماد الحوار اعتماداً يندو - حتى لو كان قصيراً - أساساً في بنية الحكاية ، وكذلك وجود شخصية محورية حتى وإن كانت جنياً أو قرداً مسخوطاً أو ناجراً عاهد غفرتها على قتله في قصة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر . بالإضافة إلى الوصف المسهب لأجزاء أو لقطاعات من الحياة حسنة وقبيحة ، ومؤلفة ومختلفة ، لمعيد تأسيسها على نهج جديد ، بغض النظر عما إذا كانت الموصوفات في متناول البد أو بعيدة عنها !

ومن الحديث الذي يستملح في (الليالي) ما يتصل بأنواع المعارف ولكن عنصر المتعة يظل قائماً ، بل أحياناً تبلغ الحكاية التعليمية - ولا بأس من قبول هذا الوصف - في تأثيرها مبلغ حكاية «العاشق والممشوق» التي جرت أحداثها في المدينة الخضراء الواقعة خلف جبال أصبهان (٤١) ، أو حكاية «الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس» التي تجرى في مملكة مجهولة لا نعرف عنها سوى أن ملكها كان له ولد كأنه القمر وثلاث بنات كأنهن البدر السافرة والرياض الزاهرة (٤٢) . ومعنى ذلك أن واضع الحكاية التعليمية كان يدرك أن قارئه واع متفتح الذهن ، أو على استعداد لتقبل أنواع المعرفة وأسباب الشكافة بغير تبرم ولا تسخط .

و «حكاية الجارية تودد» - مثلاً - من قبيل ذلك . وكانت تعيش في بيت شاب موسر ألف ماله ، وعندما رآه عاجزاً عن إعاشة نفسه طلبت منه أن يحملها إلى هارون الرشيد ويبيعها له بعشرة آلاف دينار . ولما رآها الرشيد أعجب بجمالها ، واستكثر ما يدفع فيها ، فطلب الشاب أن يختبر ثقافتها ليرى فيها رأيه . فطلب من

يعنى أن البحث عن الشكل الفني أو الإطار القصصي في حكايات (الليالي) لن يكون أكثر من القول إنه - في ضوء نظرية الأنواع الأدبية - الصياغة الشعرية الموشحة بالشعر أحياناً لحكاية حقيقية أو خيالية Romanesque بالمعنى الفرنسي لما لا صلة له بالواقع ولا بالحقيقة . ولإعطائها البعد الأدبي الخاص زدنا أنها تسلينا وتعلمنا عن طريق رسم أخلاق الناس وعاداتهم وأحلامهم بحوادث وشخصيات من زوايا اجتماعية مختلفة .

وأما البحث عن عناصر الحكمة في أحداثها المخورية ومفاجاتها وشخصياتها المتداخلة وتعقدها بأحداثها الجزئية المساعدة ثم حلها ، فأمر غير مألوف في الخرافات بالمعنى الذي قصد إليه قداماؤنا .

لقد قصد هؤلاء القدماء بالخرافة ما يخفونه لطرافته وجدواه . وليست الخرافة هنا من قبيل الخرف - فهذا من خرف يخرف أى يهذى جراء فساد عقله - ولكن من قبيل الخرافة التي تستملح وتتعجب منها ، من حديث الأسمار في الليل ، وقيل إن فاكهة الخريف اسمها خرافة وهي اسم كمصدر خرف يخرف .

وكان الحديث - أى حديث وبأية طريقة - هو مناط الخرافة ، وبدت كذلك عند الشعوب التي خرفتها بغير تصنيع ولا تصنع ، وما على الخرف إلا أن ينسج دائماً من حياته أموراً وتفصيلات تتصل بالواقع وبما لا ظل له من الواقع !

وفي زعمنا أنها قليلة جداً - عند الشعوب - تلك السمات التي يتفرد بها بعضهم دون بعض في ميادين الخرافة . حقا كانت آليات السرد عند الهند - مثلاً - هي التي صنعت (ألف ليلة وليلة) ، لكن المؤكد أن الاستطراد وتعليق حالة بحالة وتداخل حكاية بحكاية إجابة عن السؤال «كيف كان ذلك» أو السؤال «وما حكاية فلان» من هذا القبيل لكننا في الوقت نفسه

عامله على البصرة أن يصله بأعلم علماء البلد ، فبعث إليه بالنظام المعتزلى المرسوق فى صحبة جماعة من الفقهاء والأطباء والنجمين والحكماء والموسيقين والمهندسين واللغويين والمفسرين والفلاسفة ، وقد ظهرت عليهم جميعا فى حوارها الطويل معهم ، وكان أن ظفر الشاب بمائة ألف دينار (٤٣) .

وهكذا كانت خرافات (الليالى) - وقد سميناها أحيانا قصصا ، وأحيانا أخرى حكايات - آفاقاً تجاوزت حدود الخرافة بالمعنى الذى اصطلح عليه مقننو الأنواع الأدبية ، وكذلك حدود الحكاية الشعبية ، واستحوذت على الأساطير ورحلات المجهول والأسفار إلى مدينة النحاس وجزيرة واقى الواق وغيرهما ، وكثير من «فابولات» الحيوان ، ونوادير مذهلة عن مثل العجوز شواهى ذات الدواهى وهى تذيب شركان والغلمان فيما كان الوزير دندان يقرأ القرآن .

لكن تبقى - بعد ذلك قصص بعضها من قبيل ما نسميه علميا بالسير ، من حيث إنها ضرب من قصص البطولة كما نعرف . وقد تفاوتت مساحة هذه القصص فى (الليالى) بين ما يشغل عشرات الصفحات وما دون ذلك ، ولعل أظهر نموذج لها سيرة الملك عمر النعمان وولده شركان وضوء المكان ، والراوى يقرر أن هذا الملك كان بدمشق - قبل عهد الملك بن مروان (كذا) - وقهر الملوك الأكاسرة والقياصرة ، وأطاع له جميع العباد ، واستحوذت جيوشه على المشرق والمغرب وما بينهما من الهند والسند والصين واليمن والحجاز والحبشة والسودان والشام وديار بكر وجزائر البحار وما فى الأرض من مشاهير الأنهار كسيحون وجيحون والنيل والفرات . ولكن هذا الجبروت لم يمنع من طمع الروم فيه فخاض معهم أقسى المعارك (٤٤) .

وكأننا أمام شريط سينمائى نجوموس مع مشاهدته فى عوالم نعرف بعضها ونجهل أكثرها ، ولكننا فى الحالين

مأخوذون بما يعرض علينا من وقائع تنبثق منها وفيها شخصيات تبدو كما لو كانت بها تاريخا أسراً للمغامرات فى الحكم والحب والكيد والتضحية والشهامة والسحر والسياسة والحرب ، وذلك بمناظر خلابة أو مروعة تمد الأساس الذى ترسم فوقه شتى صور الحياة ، ومختلف الأخلاق والعادات .

ومع ذلك ، أو برغم ذلك ، يصر أغلب الدارسين على تصنيف ما فى ذلك الشريط تصنيفاً يعمل فى الأقل على عزل كل ما يدل على الخوارق والسحر واللامعقول مما تضيق فيه دائرة الخيال وما يكون قد قطع شوطاً كبيراً للاقترب من الواقع والحقيقة ، وفى تصورنا وبالرغم من أننا نبحث دائماً مع الباحثين عن النوع الأدبى - النثرى - الذى تدخل (الليالى) تحت لوائه إلى تاريخ أدبنا العربى ، تبدو كل محاولة تقارب بعض هذه الحكايات إلى بعض قاصرة عن أن تفضى إلى التصنيف الذى فيه قيل المثل العربى القديم «وافق شن طبقه» . فالأطباق كثيرة متنوعة ، وقليل الأشنان فقط هو ما يلحق بلفظه ، والبقية تعانى تعقيد الشكل وتداخل الموضوعات ، على نحو يصعب أخذها نقدياً بمعايير وضعت أساساً للبنى الثابتة لثبات القصة القصيرة مثلاً أو الرواية أو «النوفيل» .

ونرانا ، والحال كذلك ، مضطرين إلى القول إنه لا جناح على الراوى الكاتب عندما راح ينساق مع خياله المبدع ، رابطاً بين الخرافة - حتى بمعناها العربى الذى ذهبت إليه معاجمنا - بحكاية البطولة التى يقاس عليها كما قيس على البطولة المقهورة تراجيديا (٤٥) . ثم لا جناح عليه أيضاً إذا جمع بين الخرافات عندما تكون نويات للأساطير - فى عرف بعض الدارسين - أو بقايا أساطير نفتت . فإن من الأنثروبولوجيين من يرون أن الأسطورة والخرافة لم تكونا منفصلتين فى الأصل ، وكأنما واضح (الليالى) كان يدرك ذلك بفطرته فساوى بينهما مثلما ساوى بين الأشكال القصصية الأخرى .

شموليتها وبالقدر نفسه أن يقال عنها إنها لا تتميز -
بهذه الشمولية - بطابع أدبي متميز .

إن ما تقدمه مجموعة (ألف ليلة وليلة) من
حكايات شعبية وحكايات خرافية وأساطير وفابولات
وروايات وملاحم بطولة وسمر عظماء بما يقع بينها من
اختلافات في الصياغة ، لأكبر مما ينحصر في شكل أو
شكلين أو ثلاثة . وهذا لا يعنى إطلاقاً أن يعترض على
«أديتها» المعترضون ، مع ملاحظة أن دفعهم كانت
باستمرار تنقصها الحجة الدامغة ، وتكاد تكون من الأمور
التي يجادل في وجودها وهي موجودة بنحو أو بآخر .
وليس يضير النصوص الأدبية قط - حتى لدى أصحاب
ما بعد الحداثة - أن تكون متعددة الخصائص . لأن
تعددتها إن دل على شيء فعلى صدق إبداعها . والنظرة
الواقعية الكاملة المتصلة بالطبيعة التي نشأت عنها
الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية لا تعد نظرة
حديثة ، وعهد الناس بها يكاد يكون عهدهم بأصول
الشعر الذي احتضنته المعابد الموهلة في القدم .

فمن لا يضع (ألف ليلة وليلة) هذا الموضع ، ومن
يحرمها حق أن تكون تراثاً أدبياً عربياً ، يجب أن يتلاحم
بغيره من أسباب التراث الذي يطلبه المثقفون ويرجعون
إليه ؟

واللافت أننا نقابلُ بالصنيع نفسه عند كبار
المشتغلين بالخرافات في العالم ، ومن هؤلاء الأخوان
الألمانيان جريم في مجموعتهما حيث جمعا فيها إلى
جانب الخرافات «بعض الأساطير والفابولات وبعض
الألغاز والحكايات الشعبية» (٤٦) ، كأنهما مثل ما كان
مؤلف (الليالي) يرى أن قراءه أو سامعيه أكثر إقبالا على
ما يفارق ما حدث في الواقع الذي تهتم به - عادة -
الحكايات الشعبية ، إلى بنى مركبة من وقائع لا تؤخذ
مأخذ الحقيقة كما هي في الواقع المعيش ، حتى لكأنما
سرد الغرائب والخوارق - دون تغييب كامل لمفردات
ذلك الواقع - هو الممول على بناء القصة شعبية كانت أو
خرافية طالما أثبتت ربط العلاقة بين شخصياتها ، حتى
وإن يكن هذا الربط غير حسي أو كان تناسخياً . وإذن
فالإطار الجاهز غير موجود نظرياً ، والهدف في كل
الأحوال لذياً أو توجهها تعليمياً مبالغاً فيه أو مقتصداً ،
وفي كل بنال قدرنا واحداً من العناية .

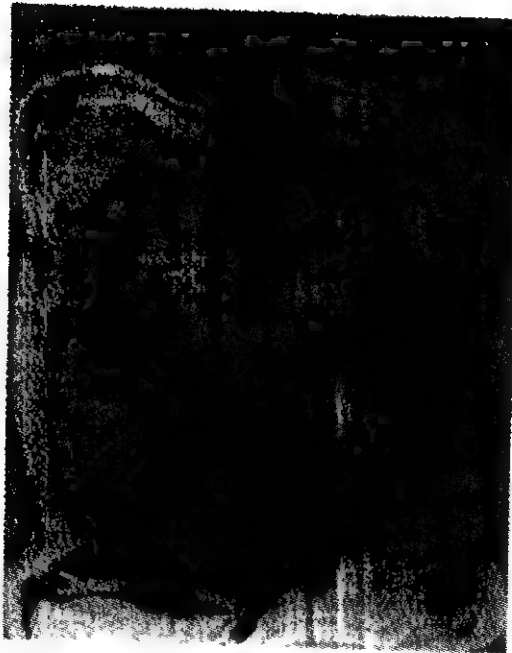
والملاحظ أن تلك المحاولات التقييمية تقبل أحكاماً
أخرى غير ما قدمناه ، ويصدر عنها المهتمون بنف
القصص . وهؤلاء - فيما نعرف - يذأبون على التنويه
بأن كل حكايات (الليالي) لم تكن لتهمل مزاج مؤلفها
أو مؤلفيها ومعتقداتهم وعاداتهم ، ولا سيما المصرية التي
بلغ من تأثيرها أن غزت مفرداتها العامة معظم حكاياتها
الهندي منها والفارسي (٤٧) ، لكنها لا تقبل أن تخرم

الهوامش

- (١) مثلا يقول الراوي في النسخة المطبوعة بولاق دجيت بغداد زمن المنصور أي قبل عام ٧٦٢ للهجرة ، وأما النسخة التي بخطه بريسو Brosseau فتقول وفي زمن
المنصور أي بين عامي ٦٢٣ بعد وفاة أبيه و ٦٤٠ حيث مات هو ، وفي حكاية «زَيْنَ بغداد» بخطه صبيح يقول الشاب الذي كان المزين سبب كسر رجله
في بغداد «إنه مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة ثلاث وسعين وسبعمائة . ع .» ويقطع ذلك مع ما أورده طبعه بريسو في حين جعله طبعه
بولاق ١٨ صفر سنة ٦٥٣ راجع أيضاً محمود طرخونة في كتابه مدخل إلى الأدب المقارن تونس ١٩٨٦ ، ص ٩١ .
- (٢) الفهرست ، ط . القاهرة سنة ١٣٤٨ هـ ، ص ٤٢٢ .
- (٣) رسائل الجاحظ ، يصفير عبد السلام هارون ، ط . الطائفي بمصر سنة ١٩٦٤ ، ١ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ .
- (٤) كليله ودعنة ، ط . دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨٠ (الثانية) ص ٣٥ .
- (٥) حتى في أيامنا هذه ترجم أندريه ميكل أسماء العربية وأدبها بالكوليج دي فرانس حالياً قصة غريب وعجيب من الليالي . انظر تاريخ الدراسات العربية في
فرنسا ، محمود المقداد ، ط . عالم المعرفة ، الكويت سنة ١٩٩٢ (رقم ١٦٧) ص ٢٧٥ .

- (٦) ألف ليلة وليلة ، ط . دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٥٩ ص ٦ ، والمعروف أن المستشرق الألماني ليمان قد حلل حلل جلال وأضاف مجموعة حكايات منها حكاية على بابا وحكاية علاء الدين .
- (٧) الفهرست ص ٤٢٣ .
- (٨) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ط . البهية المصرية سنة ١٣٤٦ ، ١ ، ٣٨٦ ، وتوجد حكاية شمس مع الملك جليباد في المجلد الرابع من ألف ليلة وليلة تحت عنوان حكاية وردخان بن الملك جليباد ، وكان شمس أكبر وزراء هذا الملك الهندي مع أن عمره لم يجاوز الثانية والعشرين ، شهر بالصفاة والبلاغة وأحوال الساسة (من الليلة ٨٨٩ إلى الليلة ٩٢٧ وفيها أمثلة من قصص الحيوانات) .
- (٩) يقصد السندباد البحري (١ ، ٣٨٦) ، وهو غير السندباد الحكيم الذي قال إنه كان في عهد الملك كورس ، وكان حكيما معظيما يدهي سندباد وقد دون له كتاب لوزاء السحرة والعلم ، وهو الكتاب المترجم بالسندباد ، وعمل في عزلة هذا الملك الكتاب الأعظم في معرفة الملل والأمراء والملاجات ، راجع السابق ١ ، ٤٩١ .
- (١٠) اضمحلت هذه الطبعة على طبعه منقحة بكلكتا عام ١٨٣٣ ، وهذه الطبعة الهندية اضمحلت على نسخة مصرية نقلها إلى الهند البحري ماكان Meccan .
- (١١) تراجم كثيرة حذفت الشعر من مواضعه ، ربما لسماجه أو لركاكته وربما لصعوبة ترجمة هذا الفن بوجه عام . والمعروف أن ليمان المستشرق الألماني - وقد درس لنا لغة اللغة بجامعة القاهرة - كان أحسن زملاءه غاية بترجمة شعر الألباني ، وكان يفضله عنقولا من الفرائد .
- (١٢) ثروات الإسلام ، بترجمة حسين مؤنس وإحسان المجد ، عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٨٨ (الثالثة) ٢ ، ٣٠١ ، ٣١ .
- (١٣) ليرنر فون ميلان ، الحكاية الخرافية بترجمة ليلى إبراهيم ، ط . دار النهضة مصر سنة ١٩٦٥ (مجموعة ألف كتاب) ص ١٩٩ .
- (١٤) ثروات الإنسانية ١ ، ٣٦٣ .
- (١٥) انظر حي بن يقظان لماروق سعد ، ط . بيروت سنة ١٩٧٨ (الثالثة) ص ١٩ ، ٢٥ ، ٨٩ .
- (١٦) أبو طالب المكي ، ثروت القلوب في معاملة المصروف ، ط . المصرية سنة ١٩٣٢ ، ١ ، ١٩٥ ، ١٩٥ .
- (١٧) لنفسه ٢ ، ٢٩١ .
- (١٨) طبعا في مجلد واحد بحيدرآباد الدكن سنة ١٣٤٧ للهجرة تحت عنوان كتاب العجيان وقد عمر وحب حتى مات سنة ٧٣٢/١١٤ ، وأما عبيد فكانت وفاته سنة ٦٧ في خلافة عبد الملك بن مروان .
- (١٩) البيان والبيان ، بتحقيق حسن السندي ، ط . التجارية بمصر سنة ١٩٤٧ (الثالثة) ١ ، ٣٤٧ .
- (٢٠) انظر العالي في بهمة الدهر ٣ ، ١٧٨ .
- (٢١) ابن الجوزي في كتابه تليس إبليس أو نقد العلماء ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ .
- (٢٢) السيوطي ، تاريخ الخلفاء بتحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد ، ط . المطبعة بمصر سنة ١٣٨٩ / ١٩٦٩ ، ص ٣٧٠ .
- (٢٣) السيوطي ، الألفي المصنوعة في الأحاديث الموضوعة ، ط . التجارية ٢ ، ٢٦٣ .
- (٢٤) هو لطفي المصباح ، أشار إلى هذا الكتاب في مقدمة كتاب لابن الجوزي عنوانه كتاب القصص والمذكرين ممنود إليه ، أما كتاب العلم لمن تحقيق الشيخ ناصر الألباني ، ص ٨١ .
- (٢٥) كتاب القصص والمذكرين بتحقيق لطفي المصباح ، ط . بيروت سنة ١٩٨٣ ، ص ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٥ .
- (٢٦) منهاج البلاء وسراج الأبداء ، بتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، ط . تونس سنة ١٩٦٦ ، ص ٧٨ و ٧٩ .
- (٢٧) الفهرست ، ص ٤٢٣ .
- (٢٨) ألف ليلة وليلة ، ط . صبيح (دون) ٢ ، ١٦٠ (الليلة ٢٩٦) والعموية نسبة إلى آلة العود وكانت زينة تعزف عليه .
- (٢٩) سورة يوسف ٢ .
- (٣٠) سورة الرعد ٤ .
- (٣١) سورة الأنعام ٥١ .
- (٣٢) سورة الروم ٢٨ .
- (٣٣) صهيدي لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، ط . القاهرة سنة ١٩٥٩ (الثانية) ص ١٢٣ .
- (٣٤) ألف ليلة وليلة ٣ ، ١٦٦ تبدأ الحكاية في الليلة ٢٥٥ بعنوان حكاية في شأن الجن والضايفين المسجونين في القمامة .
- (٣٥) حكايتها بما وضعه المصريون ، وبدأت في الليلة ٦٣٦ ونهايتها تقع في الليلة ٦٧٧ ، ٣ ، ٢١٢ وما بعدها .
- (٣٦) بدأت هذه الحكاية في الليلة ٣٣٥ وانتهت في الليلة ٣٤٥ ، ٢ ، ٢٠٦ - ٢١٦ .
- (٣٧) شهر القلماوي ، ألف ليلة وليلة ص ١٢ .
- (٣٨) السابق ص ١٢٠ .
- (٣٩) قصصنا الخبي ، ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٤٧ ، ص ١٥٦ .
- (٤٠) مقدمة ألف ليلة وليلة لشهر القلماوي ، ص . ج . ط ١ ، ٤ .
- (٤١) الليلة ١٢٩ وما بعدها .
- (٤٢) الليلة ٣٧٨ وما بعدها .

- (٤٣) الليلة ٤٢٤ وما بعدها .
 (٤٤) الليلة ٦٠ وما بعدها .
 (٤٥) نقصد هنا أن البطولة في الدرامات التقليدية كانت مرتبطة بنموذج قولي معني Archetype محكوم عليه دائما بأن يظهر ، في حين أن بطل الليالي لا يخضع لهذا النموذج .
 (٤٦) فهدى لون ديوان في الحكاية الخرافية مجموعة الألف كتاب رقم ٥٦١ ، القاهرة سنة ١٩٦٥ ، ص ١٢٠ ، ١٢٤ .
 (٤٧) يرى أحمد رشدي صالح أن الشكل الأمير لصورة الليالي تم في مصر دون سواها ، وأن الإخانات المصرية خاصة وأبرزها قصص الفجار والقطار تبلى أو تميل لمحمل المهر والفلسفة ، بل هي تأكيد للشخصية المصرية والميلية الشعبية راجع لفنون الأدب الشعبي ، ط . دار الفكر سنة ١٩٥٦ ، ٢ ، ٥٢ .



مدخل إلى ألف ليلة وليلة

ديفيد بينولت *



أ - نظرة عن تاريخ ألف ليلة

يزعم إسحق بن النديم الكاتب الموسوعي العربي في كتابه (الفهرست) في القرن العاشر، أن أول جامعي الحكايات - التي كرس لها كتباً حفظتها المكتبات، والتي كُتِب بعضها على ألسنة الحيوانات - كانوا من الفرس الأوائل. ونبشنا ابن النديم بهذا خلال تناوله هذا النوع الأدبي الخاص بالأسفار والخرافات. وقد لاحظ أن ملوك إيران الساسانيين (الذين حكموا في الفترة ما بين القرنين الثالث والسابع الميلاديين) كانوا ولعين بهذه الحكايات. وقد أسفرت معالجة ابن النديم للموضوع عن

أن العرب نقلت هذا النوع إلى اللغة العربية «وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه»^(١).

ويبدو أن الاهتمام العربي بالقص الشعبي الفارسي قد بدأ منذ عهد مبكر للغاية، حتى إنه من الممكن تبين ذلك في القرن السابع في مكة في أثناء حياة الرسول. والإشارة إلى ذلك في قوله تعالى في سورة لقمان، آية (٦، ٧): «ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله يغفر علم ويتخذها هزوا أولئك لهم عذاب مهين» (٦)، وإذا تلى عليه آياتنا ولي مستكبرا كأن لم يسمها كان في أذنيه وقرا فبشره بعذاب أليم» (٧).

وعلق محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) في سياق شرحه الآية السابقة بأن لهو الحديث كأحاديث السمر التي تخمى الخرافات والأخبار التي تعرى من الصحة، وحكايات الجن، والملح، والحديث المسهب

* ديفيد بينولت David Pinault. وهذا المقال فصل من كتاب: Story-Telling Techniques in The Arabian Nights, E. J. Brill. Leiden 1992.

ترجمة: حسنة عبد السميع، مدرس بكلية الآداب، قسم اللغة العربية - جامعة عين شمس.

تتصرف إلى قصص من (ألف ليلة) وإلى قصص مشابهة
تتسب لنوع الخرافات والأسمار (١).

وفي القرن العشرين نالت (ألف ليلة) نصيباً من
الانتقاد المبني على أسس أخلاقية؛ فقد وجهت إليها
إفلاح عمر الأديبي - في تقييم شامل صدر عام
١٩٧٤م في دمشق بعنوان (نظرة في أدبنا الشعبي) -
نقداً لاذعاً لأنها تتجاوز كل الحدود في بعض قصصها
في تصوير الخلوّة والفسق والانحلال (٢). وفي زمن لاحق
من مايو ١٩٨٥، أصدرت إحدى المحاكم المصرية أمراً
بمصادرة نسخ حديثة من طبعة «غير مهذبة» من (ألف
ليلة). وبناء على رواية إحدى الصحف، فإن العميد
عبدى القشيري رئيس شعبة الآداب بوزارة الداخلية التي
تابعت الدعوى قد أعبر الصحفيين قبل يوم النطق
بالحكم، أن طبعة الكتاب الجديدة الصادرة في بيروت
تشكل خطراً يهدد قيم الشباب المصري (٣). ولشهور
عدة احتل الخلاف الأخلاقي الذي أحاط (ألف ليلة)
عناوين صحف القاهرة وعدد الموضوع الأساسي
لكاريكاتيرات المهرزين. ولقد حذر صبرى العسكري
محامى اتحاد الكتاب المصريين، في محاولته الدفاع عن
الكتاب، من مصادرة طبعة (ألف ليلة) خشية أن يحول
هذا دون نشر الكثير من أعمال التراث العربى الأخرى
في المستقبل (٤). وقد نشرت سلوى العنانى مقالاً مطولاً
في جريدة «الأهرام» المصرية، تؤكد فيه قيمة (ألف ليلة)
بعامة، بوصفها واحدة من أعظم أعمال الأدب العالمى،
وتنتهى إلى أننا يجب أن نتخذ موقفاً ثقافياً وحضارياً
واحداً في وجه من يطلقون النار على تراثنا (٥).

ويرد الكتاب الصحفى أحمد بهجت فى ركنه
اليومى على مقال سلوى العنانى بسلسلة من المقالات
يهاجم فيها بضراوة وجهة نظرها. وتستند انتقادات أحمد
بهجت إلى أن مثل هذا الرأى الذى ارتآه سلوى العنانى
ينبنى تماماً على الاعتقاد بأن التراث الثقافى عامة - بما

بعامة. والأشعار الشعبية غير اللاتقة، والفناء كذلك،
والمعرفة الشخصية بالموسيقين. وقد قيل إن ذلك الحديث
فيما يبدو يخص النضر بن الحارث التاجر العربى الذى
اعتاد السفر لبلاد الفرس. وقد كان بإمكانه شراء الكتب
الفارسية ثم رواية حكاياتها لأفراد من قبيلة قرش. وكان
يقول:

«إن كان محمد يحدثكم بحديث عاد ولمود
لأننا أحدثكم بأحاديث رستم وبهرام
والأكاسرة وملوك الحيرة. فيستملحون حديثه
ويتركون استماع القرآن» (٦).

أما السؤال الأخلاقى من لهُو الحديث - إن كان
يضل عن سبيل الله - فى الآية الكريمة وفى شرح
الزمخشري، فقد صار موضع الاهتمام فى مرحلة لاحقة
من التاريخ الإسلامى. وقد انعكست العناية به على
«الصولى» معلم محمد بن الخليفة العباسى «المقتدر» فى
فترة من تاريخ بغداد تقدر بحوالى عام ٩٣٢م. فذات يوم
كان الصولى يعلم الأمير الصغير الأدب العربى، فدخلت
عليهما مجموعة من الخدم، أوفدتهم جدة محمد،
فجمعوا كتب الدرس وذهبوا. أجفل الأستاذ كما أجفل
تلميذه، لكن الصولى شرح لـ محمد أنه من المحتمل أن
تكون تلك طريقة الأسرة الحاكمة فى معانة ماسقراً
محمد للتأكد من أنه يهذب تهذيباً رفيعاً. وعندما عاد
الخدم بالكتب بعد بضع ساعات صاح فيهم الأمير:
أبلغوا من أرسلكم أنكم رأيتم تلك الكتب فوجدتموها
كتب التراث والقضاء والشعر واللغة والتاريخ، وأعمال
المفكرين، والكتب التى تبحث عن مشيئة الله فى اعتدائه
المرء لكماله وصلاح حاله. وهى ليست مثل الكتب
التي تمكفون عليها مثل غرائب البحر، وقصة السندباد،
والقط والغار (٧).

وتنبه نايبا أبوت Nabia Abbott فى تحليلها هذا
الخبر إلى أن تلك العناوين التى ذكرها الأمير محمد

فى ذلك (ألف ليلة) - له قداسة لانتتهك حرمتها ولا
نفس، بينما لا يستحق تلك المكانة حقيقة سوى القرآن.

ويرى أحمد بهجت فى نقاشه أن من واجب كل
عصر أن يهذب التراث الذى قد يضر بالجيل الجديد^(٩).
ويؤكد أن رؤساء التحرير السابقين، ومن بينهم رشدى
صالح «عميد الأدب الشعبى»، قد تولوا بأنفسهم مراقبة
طباعتهم (ألف ليلة). ويواصل أحمد بهجت كلامه
منبها إلى أن ثمة خلافا بين الجنس كما نعرفه فى
الحياة والرموز الفنية له، فالتصوير الفنى ليس مباشراً ولا
يمكن أن يكون مباشراً بحال. وما يبدو فى تلك الطبعة
من (ألف ليلة) ليس تصويراً فنياً للجنس، بل يتألف
بالأحرى من صور تسمى الأخلاق مساً بالغ الضرر. وقد
حظرت الأجيال السابقة مثل تلك الأشياء فى الطباعات
الماضية^(١٠).

أعتقد، فى الحقيقة، أن التقوى والورع والزهادة
لاتنفق على الإطلاق مع اللهو الفاحش بوصفه موضوعاً
للقص فى حكايات (ألف ليلة) من مثل «مدينة
النحاس» ... التى تعد نموذجاً جيداً لذلك النوع. وإذا
عدنا الآن إلى (فهرست) ابن النديم فى القرن العاشر
وجدناه يصف مجموعة من القصص الإيرانية المبكرة التى
ذكرها بعنوان فارسى هو «هزار آفسان» ترجمه إلى «ألف
خرافة». ويعنى هذا العنوان فى شرح ابن النديم الأصل
السردى الذى يعد إطاراً خارجياً لمجموعة كاملة من
القصص؛ حيث كان أحد الملوك متعطشاً للدم، فاعتاد
أن يتزوج النساء واحدة تلو الأخرى، ثم يقتل كل واحدة
منهن بعد قضاء ليلة معها. ولكن هذا الملك - كما
يرى ابن النديم بإيجاز - تزوج بعد ذلك محظية ذات
ذكاء وحصافة، تجرى فى عروقها دماء ملكية يدعوها
(الفهرست) «شهرزاد»، ويحكى قصتها مع زوجها الملك
الذى كانت تروى له قصة كل مساء لمدة «ألف ليلة»

تحرص دائماً على أن تترك نهايتها عند الفجر مفتوحة،
فيؤجل الملك إعدامها^(١١).

ويذكر المسعودى مؤرخ القرن العاشر الميلادى
كذلك ذلك المؤلف^(١٢). وقد لاحظ أنه بالرغم من أن
العنوان الفارسى يعنى «ألف خرافة»، فقد عرفت المجموعة
شعبياً فى الترجمة العربية باسم (ألف ليلة)، وتشير أبوت
إلى منطلق ذلك العنوان الشعبى الذى يبرز من توقعت
الليل، باعتباره موضع الفعل فى مجموعة القصص. وقد
عدت الأسفار تقليداً من التقاليد الأدبية التى عرفتها
حكايات التسلية بين العرب. وتسجل أن أقدم النصوص
العربية المتبقية لدينا الخاصة بـ (ألف ليلة) هى
قصصات من مخطوطة من القرن التاسع، من المحتمل أن
تكون سورة الأصل، تحمل عنوان (كتاب فيه حديث
ألف ليلة). وقد اتسع هذا العنوان إلى (ألف ليلة وليلة)
فى تاريخ غير معروف. ولقد ذاعت فى مصر الفاطمية
فى القرن الثانى عشر مجموعة قصصية بعنوان (ألف ليلة
وليلة)^(١٣).

لكن، لو كان المؤلفون العرب فى العصر الوسيط
قد قبلوا مجموعة القصص الفارسية بوصفها المصدر
المباشر لـ (ألف ليلة)، فعلياً كذلك أن ننسب إلى أن
ثقافات عدة أخرى قد أسهمت فى صياغة النصوص
العربية المعروفة لنا الآن باسم (ألف ليلة وليلة). لقد
أحصى «إنو ليتمان» Enno Littmann - فى بحثه عن
أصول الحكايات التى تؤلف تلك المجموعة - قائمة
متنوعة الطبقات والأطوار التاريخية التى تبرز عليها
(ألف ليلة)، منها: الهندية والفارسية والبغدادية والقاهرة؛
وكل طور يتسق ومخزون من القصص ينعكس عليه تأثير
اجتماعى وجغرافى ومحلى فى فترة تاريخية معينة؛
فالطور الهندى يمثل مجموعة من قصص الحيوان التى
تمكس تأثيراً من الخرافات السنسكريتية القديمة، والطور
الفارسى يتمثل جزئياً فى إطار قصة شهرزاد والملك
شهریار التى تمكس فى ذاتها نموذجاً هندياً أقدم،

«الكثير»، ومن ثم لم يجد هؤلاء المؤلفون الأوائل ما يلزمهم بالمعنى الحرفي الذي يدل عليه عنوان المجموعة. بينما يلاحظ ليتمان أن هذا العدد قد بدأ يؤخذ بمعناه الحرفي مع قدوم القرن السابع عشر والثامن عشر، وصار من الضروري إضافة عدد كبير من القصص لاستكمال العدد ١٠٠١ (١٦).

ومهما كان الدافع الحقيقي لإجراء هذه التتبعات المتأخرة، فالحقيقة أن عدداً غير قليل من مخطوطات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر يدل على صك الوثيقة بنص لـ (ألف ليلة) معروف من القرن الرابع عشر، وهناك نسخة منه بالمكتبة الوطنية الفرنسية Bibliothèque Nationale تحت رقم ٣٦٠٩ - ٣٦١١، ولسوف نشير إليه من الآن فصاعداً بالرمز G. وقد نسب هذا النص ذات مرة للباحث الفرنسي أنطوان جالان An-toine Galland الذي اتخذ أساساً لأول ترجمة أوربية لـ (ألف ليلة des mille et une nuits) الصادرة عام ١٧٠٤م. لقد مثلت مخطوطات جالان العربية الأساس لطبعة محسن مهدي الصادرة بليدن Leiden عام ١٩٨٤، حيث إن G ذات أصل سوري، وهي إلى حد بعيد أقدم مخطوطة متبقية ذات حجم معين لـ (ألف ليلة)، فالتشذرات المنتمية للقرن التاسع الميلادي التي اختبرتها أبوت تتألف من صفحة عنوان ونص من ستة عشر سطراً وحسب. وبالرغم من هذا فـ G لا تشتمل على ١٠٠١ ليلة، ولا تمتد لأكثر من ٢٨٢ ليلة (١٧).

لقد اقتنع زوتنبرج بأن نص G من القرن الرابع عشر يمثل النواة الأصلية لقصص (ألف ليلة) التي اعتمد عليها الكتاب المتأخرون في تصنيف مجموعات أكثر مستمدة من (ألف ليلة). ويستشهد زوتنبرج بمثل من BN1491A وهم مخطوطة تشتمل على ثمانمائة وسبعين ليلة دونت في النصف الثاني من القرن السابع عشر، جلبها إلى فرنسا من مصر في بدايات القرن الثامن عشر القنصل الفرنسي الجنرال بنوا دي ميه Benoit de

ويتمثل الطور البغدادي في قصص الخلفاء العباسيين، والطور القاهري في قصص معروف الإسكافي. لكن تلك القائمة لا تستغرق أصول قصص (ألف ليلة) المتنوعة كلها. فقصص من مثل «إرم ذات العماد» مستمدة من أساطير جاهلية قديمة في الجزيرة العربية. وتبين «بلوقيا» Buluqiya عن استمرار موتيفات من ملحمة الهلال الخصيب (جلجامش). وثمة سمات مشتركة بين قصة «السندباد البحري» و«أوديسة» هوميروس، بالرغم من ضرورة أن نغتنن إلى إمكان تأثر النصين الإغريقي والعربي كليهما بمصدر واحد أقدم (١٨).

يجب أن تذكرنا الإشارة السابقة - إلى الطور التراكمي كذلك، لأرصدة القصص - بأن (ألف ليلة) لم تكن خلال العصر الوسيط وأوائل العصور الحديثة مجموعة جامدة محددة ساكنة، بل ظلت تنمو حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. لقد كان هـ. زوتنبرج H. Zotenberg من أول الرواد الذين تمقبوا تاريخ (ألف ليلة)، وذلك في كتابه (تاريخ علماء الدين Histoire De Alé al D'in)، حيث طور نظرية تملل تطور مجموعات متباينة من القصص، بما في ذلك (ألف ليلة). وقد بدأ بالإشارة إلى أن عدداً كبيراً من مخطوطات (ألف ليلة) في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر قد تألفت من نواة أصلية أو خلفية أولية لقصص (ألف ليلة) تشتمل دائماً على أقل من ثلاثمائة ليلة، أضاف إليها كل واحد من المؤلفين قصصاً استعيرت من مجموعات قصصية أخرى مستقلة. وبالإضافة لنواة القصص الأصلية، يرى زوتنبرج أن هؤلاء المؤلفين المتأخرين فيما يبدو كانت تدفعهم الرغبة في جمع العدد الحقيقي من الليالي في مجموعة تتلاءم مع العدد الحرفي الذي عينه العنوان بـ (ألف ليلة وليلة) (١٩). ثم طور ليتمان نظرية زوتنبرج بملاحظته أنه في الفترة العباسية (أي من القرن الثامن وحتى القرن الثالث عشر الميلادي) كان العدد ١٠٠١ معنى ببساطة

Maillet. ويصنف زوتنبرج الحكايات بها مانحا كل واحدة عنوانها، بالإضافة لاسم الليلة التي تخص كل حكاية. والمقارنة بين هذه المخطوطة ومخطوطة جالان العربية تبين عن أن الجزء الأول من المخطوطة 1491A يشتمل بالفعل على كل عناوين القصص الموجودة في G بل يربط بالتسلسل ذاته. وبعد نسخ تلك السلسلة من القصص التي تحمل العنوان نفسه في G أضاف مؤلف المخطوط 1491A قصصا متنوعة تحتوي اقتباسات مطولة من سلاسل القصص المستقلة الأخرى، كالمغامرات المجموعة تحت اسم «عمر النعمان» التي تعيد تسجيل الحملات العسكرية ضد الفرنجة الصليبيين، و (كليلة ودمنة) لابن المقفع، وهي مجموعة من قصص الحيوان الخرافية من القرن الثامن استلهمت من مصادر بهلوية ساسانية. ثم صنف زوتنبرج بعد ذلك محتويات نص (ألف ليلة) التركي من القرن السابع عشر الموجود بالمكتبة الفرنسية تحت تصنيف BN356 الذي يبدأ على النحر نفسه بنسخ العناوين التي تشتمل عليها النسخة G. وإذن، فعناوين المخطوطة BN356 قد صيغت على غرار النسخة G بالإضافة إلى مزيج من القصص على غرار النسخة 1491A التي تحتوي سلاسل قصص مستقلة. وبعض تلك القصص في القسم الثاني من 13BN356 موجود بعداغيره في 1491A، من مثل «عمر النعمان»، لكن بعض القصص الأخرى بعد اقتباسات من مصادر مختلفة مستقلة تماما، مثل قصة السندباد البحري.

وقد وجد زوتنبرج في ذلك دليلا على أنه بقدم القرن السابع عشر كان هناك ميل لدى المؤلفين للإضافة للنواة الأصلية لقصص (ألف ليلة) من سلاسل مستقلة، لكن تنوعت في القرن السابع تلك القصص التكميلية من مجموعة لأخرى. وبهذا لم يعد ثمة نص محدد لـ (ألف ليلة و ليلة) (١٨).

وفي بحثه، ركز داتكان هلاك . Duncan Black MacDonald اهتمامه - شأنه في ذلك شأن

زوتنبرج - على دراسة تطور ما تشتمل عليه (ألف ليلة و ليلة) من قصص، تكمل تأملات زوتنبرج بإثبات أن مخطوطة G تمثل أوج تطور (ألف ليلة) من فترة الساسانيين حتى العصور المملوكية. لقد أدت (ألف قصة) الفارسية إلى ما يشبه الترجمة العربية في القرن الثامن، وقد ألحقت بتلك الترجمة التي صيغت واتسعت خلال الفترة العباسية قصص من أصل عربي محلي، بحيث تعد النسخة G في القرن الرابع عشر سليفة ذلك المزيج العربي الفارسي. وقد شكل هذا العنقود من القصص التي احتوتها G بدوره نقطة الانطلاق لمجموعات تالية مثل BN1491A و BN356 كما قد وصفناهما سابقا. ولهذا، فإن G تمثل النواة الأصلية الأولى للقصص التي افترض زوتنبرج أنها الهزون الشعبي من الحكايات على عكس المخطوطات الموسعة من القرن السابع عشر والثامن عشر (١٩).

لقد نوهت فيما سبق بأن ناسخى تلك المرحلة المتأخرة قد حاولوا استكمال (ألف ليلة) حتى تستغرق ١٠٠١ ليلة، واستقروا مادتهم من مصادر متنوعة للوفاء بهذا الغرض. وتلك النصوص الموسعة المختلفة (إلا في نواتها) مستقاة من أسرة المخطوطات التي تمثلها G - من مخطوطة لمخطوطة، ولا تلتحم داخل أى ترتيب معين يمكن أن يمثل نظاما ثابتا من الحكايات، حتى أواخر القرن الثامن عشر الميلادي.

وفي هذا الوقت أصدرت مجموعة من الدارسين العرب بالقاهرة تحت إشراف شيخ مجهول الاسم رواية جديدة لـ (ألف ليلة) كما فعلت BN1491A و BN356. وقد حذت هذه المخطوطة حذو G في سلاسل قصصها الأساسية، برغم أنها قد اشتملت على قصص إضافية على عكس سابقتها لتصوغ ما يكمل ١٠٠١ ليلة. وقد سمى زوتنبرج تلك المجموعة القاهرية المتأخرة من القرن الثامن عشر (التصنيف المصري الحديث) Zotenberg

الأصلى من الطبقات المتأخرة. ولسوف يساعدنا هذا التمييز كثيراً في توجيه السؤال عن مدى اتصال القصص التكميلية المتأخرة موضوعياً بالمرمى البعيد لإطار شهرزاد الأوسع، الذى يحيط تماماً بـ (ألف ليلة).

يمكننا أن نبدأ توجيه ذلك السؤال باستقصاء الليالى إلى ٢٨٢ التى تولف المخطوطة G. فسلك الملك شهریار فى أبعد غاياته مؤثراً بخديعة زوجه وخيانتها، وقد دفع هذا بالملك إلى قتل الزوجة ثلث الأخرى. وقد حاولت شهرزاد أن تتجنب هذا بتقديم القصص فداءً لحياتها. ومن المفيد أن نأخذ هذا فى الاعتبار حين نلقى نظرة على القصص الأخرى. إن غالبية سلاسل القصص المتضمنة ومن بينها التاجر والجنى، والصيد والجنى، والحمال، والتفاحات الثلاث، والأحذاب، تبرز كلها بجلاء ذلك التهديد بالعنف واستغلال الحكايات لتجنبه أو لتأجيله. وعلاوة على ذلك فبعض القصص التى تنطوي عليها سلاسل الحكايات المذكورة سابقاً تبرز موضوعات قد نفهم بوصفها استكمالاً للفعل الذى يرمى إليه إطار حكاية شهرزاد. وهذا ما اعتقده فى قصة «الزوج والبهاء» التى تشتمل عليها سلسلة الصيد؛ فالزوج يقتل محبوبته فى نزوة عارضة، ثم يستشعر الندم العميق بعد ذلك.

تكشف حكاية «الأمير المسحور» عن أن قصص مؤلفى (ألف ليلة) من وراء تلك الحكايات أن تكون تفسيرات لإطار حكاية شهرزاد الأوسع؛ فالعنف الزوجى الذى تجده فى حكاية «الأمير المسحور» يسقط عذاب شهریار ومشاعره ألمه وأساه على مايعانيه البطل فى النص (٢٢).

وبالرغم من الروابط الموضوعية الوثيقة التى توحد بين الكثير من حكايات G وإطار شهرزاد، فليس من الضروري أن نضع تلك الحكايات فى موضع يجعلها تبدو كما لو كانت قد كتبت خصيصاً لـ (ألف ليلة).

Egyptian Recension. ومنذ تلك الفترة وهذا النص يدعى بـ ZER. ومن تلك المراجعة المتأخرة فى القرن الثامن عشر، أحصى زوتنبيرج اثنتى عشرة مخطوطة فى المكتبات الأوربية مستمدة مباشرة منها. وقد لاحظ كذلك أن تلك المراجعة نفسها تعد الأساس لأشهر الطبقات العربية لـ (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر؛ أهنى طبعة بولاق التى سوف نرملها من الآن فصاعداً بـ B وطبعة ماكناجتين Mac Naghten التى سمرز إليها بـ MN أو Calcutta II. لقد كان أول صدور لـ B فى القاهرة عام ١٨٣٥م بينما صدرت MN فى كلكتا فى الفترة ما بين عامى ١٨٣٩م و ١٨٤٢م، ذلك أنها كانت تستند إلى ZER أكثر مما كانت تعتمد على G وحدها. وتتضمن طبقات B و MN الكثير من القصص غير الموجودة فى طبعة مهدى بليدن ولا فى مخطوطة القرن الرابع عشر المستمدة منها. ولما كانت B و MN فيما بينهما قد استلھمتا من أغلب ترجمات (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ولما كانت B هى النص الأكثر شيوعاً والمطبوع مراراً فى الإصدارات العربية الحديثة، فإن الرواية التى دونتها ZER لـ (الليالى) أكثرها قرباً للجمهور الحديث (٢٠).

لقد أدت دراسة محسن مهدى إلى فهم أكثر تدقيقاً لتاريخ (ألف ليلة). فهو يثبت وجود فرعين رئيسين أو أسرتين رئيسيتين لمخطوطات (ألف ليلة) إحداهما سورية والأخرى مصرية. وتنتمى مخطوطة القرن الرابع G للفرع السوري. بينما تعد المخطوطة ZER فى القرن الثامن عشر - شأنها شأن B، و MN (المستمدتين منها) - سليله متأخرة جداً لثروات المخطوطات المصرية (ومن ثم تعد MN و B أحياناً طبقات مصرية برغم أن MN قد صدرت فى الهند). والفرعان السوري والمصري كلاهما مستمد بالكامل من أصل مخطوط واحد مبكر، وفى هذا المصدر المشترك مايفسر أية تشابهات يقتسمها التقليدان الأدبيان (٢١).

لقد ناقشت النتائج التى توصل إليها زوتنبيرج ليؤكد تمييزه التواء الأولى لقصص (ألف ليلة) ولبابها

بعينها ، مما قد يضى لنا النسق الذى صاغ وفقه مؤلفو (ألف ليلة) حكاية ما لضمها للمجموعة.

ويبدو أسر ما قد طرحناه من قبل عن العنف وموتيفات الغداء السردى فى أقدم قصص النواة الأصلية لـ G حاسما، عندما تلتفت إلى السؤال عن الوحدة الموضوعية فى نص ZER المتأخر. وسوف أبرهن باختصار على أن قدر ارتباط حكاية من حكايات ZER بالمرمى البعيد لإطار حكاية شهرزاد إنما يعتمد فى المقام الأول على كون الحكاية موجودة فى النواة الأصلية ولباب (ألف ليلة) «fonds primitive» الذى تمثله G. أما الإضافات المتأخرة للمجموعة فتتصل شكلها، فيما تتصل، بإطار حكاية شهرزاد التى تتوزع على ليال ذات عدد تبدأ كل واحدة وتنتهى بنماذج جعل تقليدية (من مثل: «وأدرك شهرزاد الصباح...»). لكن من النادر أن تتصل موضوعات الحكايات اتصالا مباشرا بإطار الحكاية الأوسع. ورغم ذلك، فسلسلة القصص اللاحقة الملتحمة بـ (ألف ليلة) تفتقر إلى وحدة موضوعية تربط بينها. فبناء حكاية مدينة النحاس (التي لا يبدو أنها قد أضيفت لـ (ألف ليلة) السابقة على ZER فى القرن الثامن عشر) على سبيل المثال، قد حددته مجموعة من الاعتبارات الموضوعية التى تميز كل حكاية صغرى تقع داخل إطار الحكاية الكبرى الأوسع (شأنه شأن «القلعة السوداء»، و«العفريت المسجون»، وحكاية ملكة تدمر... إلخ)، إذ نرى فى الفصل الرابع أن موضوعات الحكايات التى ينطوى عليها إطار مدينة النحاس السردى تميز موضوعاته من مثل تقوى الزهاد والحاجة إلى التواضع والرضى بمشيئة الله بتأكيدات إضافية. وتشهد إضافة تلك القصص إلى (ألف ليلة) على حرص مؤلفى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر المتأخرين على تماسك موضوعات مصادرههم. وعموماً، فمن المفيد، فيما أرى، أن نبحث فى الأفكار التى تحكم كل سلسلة قصصية ملحقة، على نحو فردى، بدل الإصرار على أبحاث ذات

إذ يبدو أكثر ترجيحاً (وأكثر اتساقاً مع الأدلة التاريخية المتعلقة بـ «ألف قصة» الفارسية Hazar afsaneh) أن كثيراً من تلك الحكايات - إن لم يكن أغلبها - يسبق تاريخياً (ألف ليلة) العربية، وقد رويت وأعيدت صياغتها لضمها (ألف ليلة) بين دفتيها. ثمة تراث عربى من المخطوطات منفصل تماماً عن (ألف ليلة)، يشتمل على الكثير من هذه القصص الموجودة بها الآن. وينطبق هذا على قصص من مثل العبيد والجنى والأمهر المسحور الموجودة بمخطوطات G و ZER من (ألف ليلة)، شأنها شأن قصص أخرى مثل «الخليفة المزيّف»، و«مدينة النحاس» (الموجودة فى ZER وحسب من دون المخطوطة G). وعلاوة على هذا، فقد ظلت المخطوطات تتناقل تلك القصص دون أن تلتحم بـ (ألف ليلة)، برغم أن سواها قد التحم بها منذ زمن بعيد (٢٣). ويمكن أن نصف مثل تلك المجموعات بأنها «أشباه ألف ليلة». وهى بلا عنوان فى العادة، كما تفتقر إلى إطار شهرزاد وإلى تقسيمات الليالى، برغم أنها قد تتألف من واحدة أو أكثر من الحكايات التى تضمها نصوص (ألف ليلة) ذات الأصول المصرية والسورية. وترجع أهمية تلك «القصص المشابهة» - المتبقية لدينا فى مجاميع مخطوطات مستقلة - إلى إتاحتها الفرصة أمامنا لمقارنة روايتى حكاية بعينها وردت فى سياقين مختلفين، واحد يقع داخل نسج (ألف ليلة)، والآخر مستقل عنها. واستخدام تلك القصص المماثلة فى الدراسات الأدبية لـ (ألف ليلة) لا يزال محدوداً إلى الآن، وذلك بسبب عدم صدور أغلب تلك المجموعات أو تحقيقها على الإطلاق. وقد سميت فى الفصول المقبلة من دراستى الحالية إلى تلمس تلك السمات (مضى استطعت تحديدها) بهدف مقارنة روايات عدة لحكاية بعينها فبما بينها من جانب ومقارنتها بروايتها فى (ألف ليلة) على وجه الخصوص من جانب آخر. وسوف نجد باستمرار اختلافات ثانوية (منها ما يقع فى التعبير ومنها ما يقع فى بنية السرد) بين النص المنفصل ومثيله فى (ألف ليلة) فيما يخص حكاية

متعلقين حول النيران، يستمعون إلى تلك القصص بانتباه وسعادة تنسيهم تماما التعب والنصب الذي كان يستغرقهم منذ لحظات» (٢٦).

وذكرنا هذا بأن الحكايات التي تشتمل عليها (ألف ليلة) كانت في الأصل من أسرار الليالي الشفاهية، وكان القصد بتجه أصلا إلى إلقيائها والاستماع إليها. وقد انعكست الصياغة المترتبة على هذا القصد على المخطوطات المستخدمة لتسجيل روايات متنوعة للحكايات. فراوى الحكايات العليم بها جهد في النصوص المتلاحمة - بعضها أو كلها - مع مغامرات (ألف ليلة) مادة ومصدرا بفخر منه ويؤوب إليه في استلهاهم حكايته. ويشير ماكدونال - في دراسته عن التاريخ الأقدم لـ (ألف ليلة) The Earlier History of (the Arabian Nights) - لمخطوطات الحكايات التي تشتمل عليها مكتبة الراوى المحترف في دمشق (٢٧). ويسجل لين Lane ملاحظاته على القصص الشعبية من (ألف ليلة) في القاهرة في أوائل القرن التاسع عشر، فيلاحظ أن ثمن مخطوطة (ألف ليلة) كان مرتفعا جدا بالنسبة لأغلبية الرواة. وبناء على كلامه، فإن «العناترة» (أو الرواة الذين كانوا يقصون على الناس مغامرات البطل الفارس العربي عترة) كثيرا ما كانوا يقرأون من نص مكتوب للحكاية بصوت مرتفع وكان ذلك جزءاً من أدائهم العلني (٢٨).

لقد لفت بيتر مولان Peter Molan الانتباه إلى عبارات من مثل «قال الراوى» و«قال صاحب الحديث» التي يتكرر ذكرها خلال الكثير من نصوص مخطوطات (ألف ليلة). ويصف مولان هذه العبارات بأنها «دخيلة» وغير جوهرية بالنسبة للحوار والسياق السردى الذي تقع داخله، ويناقش تلك الأمثلة الشاذة لـ «قال» المرتبطة بالمصدر الشفاهى للحكايات المدونة في مخطوطات (ألف

وجهة أخرى؛ مثل الصلة الفاترة الشكلية بنواة المخطوطة G الأصلية وموتيفاتها السردية (٢٩).

ب - الصياغة الشفاهية واللغة الأدبية في (ألف ليلة)

يخبرنا ابن النديم أن أباً عبدالله محمد بن عبدوس الجهشيارى صاحب (كتاب الوزراء) :

«ابتدى... بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسرار العرب والمجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغیره، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون واختار من الكتب المصنفة في الأسرار والخرافات ما يحل بنفسه وكان فاضلا، فاجتمع له من ذلك أربعمئة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر قائم، يحتوى على خمسين ورقة وأقل وأكثر، لم حاجته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تجميعه ألف سمر» (٣٥).

وتلقى إشارة الجهشيارى (ممثل الحكومة العباسية في القرن العاشر) التي ذكرناها توا الضوء على الكيفية التي صُنفت بها منشعبات القصص العربية في العصر الوسيط. وهذا المؤلف على وجه الخصوص قد اعتمد على المصادر بنوعها، المكتوبة والشفاهية، التي تداولتها السنة رواة القصص المحترفين. ويجب أن نضع في الاعتبار ما لهذه المصادر بنوعها من تأثير عند تجميع مجموعة مثل (ألف ليلة).

وقد سجل الباحث الإنجليزي ريتشارد هول Rich-ard Hole - الذى نشر سلسلة من المحاضرات بعنوان (ملاحظات على أسرار ألف ليلة) - تعليقات الرحالة عليها قائلا :

«يقول الكولونيل كهر Colonel Capper فى تأملات طريقه للهند مارا بمصر أثناء عبوره الصحراء إنه قبل أن يقرر أى شخص منزلة تلك الكتب، سيكون شاهد عيان على تأثيرها على الذين فهموها فهما أفضل. لقد تبهر لى أكثر من مرة أن أرى العرب فى الصحراء

كلمة على نحو سليم، وصاغوا الحوارات على نحو يهدف إلى محور آثار العامة وإحلال معجم راق بدلا من تمبيراتها، وغيروا تركيب الجملة ليستقيم إعرابها ويصح بناؤها وفق قواعد اللغة الفصحى. بل إن مخطوطة G من القرن الرابع عشر التي تنحو لغتها نحواً عامياً أكثر مما تفعل المخطوطة B أو MN قد تأثرت بالأساليب العربية الفصحى.

وقد تميل الأبنية الفصحى إلى استخدام الحلى الكلامية لتزيين النص على نحو فيه مبالغة وإسراف قد يخرجها عن حدود الصحة، وهذا ما نجد في المخطوطة G. وسوف نجد ما يبرر هذا لوتبعنا تقاليد الفترة الأيوبية والملوكية الأدبية التي كان مؤلفو الأعمال الأدبية فيها يجهدون أنفسهم لإحداث تأثير بلاغي من خلال تطوير أبنية الفصحى الأدبية. وهذا ما نبه إليه محسن مهدي حين يرى أن الخطاب في المخطوطة G يؤلف لغة فائقة لا هي بالعامة الخالصة ولا بالفصحى التامة بل هو أسلوب تعبيري يجمع بينهما، ومن ثم فلا يمكن أن توصف (ألف ليلة) - التي تجلت عبر النصوص المتنوعة بحق التي سجلتها - بأنها مجموعة من الحكايات الشعبية المدونة لأنها ظلت تحيا بوصفها تأليفاً حادقاً تم على أيدي مؤلفين استخدموا أشكالاً متنوعة من الكتابة الأدبية العربية ليحيطوا بتقليد سرد شفاهي. ومن الحكمة إذا أردنا أن نقيم حكايات (ألف ليلة) أن نسلم بالتفاعل الشام داخل النصوص بين خلفية من الأداء الشفاهي ولواتر تأليف مكتوب (٣٢).

وفي دراستي الحالية أستخدم اصطلاح الصائغ (redactors) في إطار مناقشتي قضية «المؤلف» في كل حكاية من حكايات (ألف ليلة) بذاتها، وذلك على النحو الذي يراه به أندرياس هاموري Andreas Hamori حين يقول:

ليلة (٣٩)... وأتوه باختصار إلى أن عبارات من مثل «قال صاحب الحديث» أميل إلى الظهور في المواضع الانتقالية في النص. وغالبا ما تقع قال «الدخيلة» بين خانمة القصيدة وخاتمة السرد النثري. أو قد تأتي في نهاية حكاية صغيرة - ترويها إحدى الشخصيات - تندرج داخل إطار أوسع، فتشير إلى العودة إليه، ونجد أن السامع كانوا يكتبون في نصوصهم مثل تلك العبارات بحروف كبيرة لا تتسق في حجمها ولا في نوع الحبر المسجلة به مع النص المكتوب المحيط. ولهذا نفترض أن قال «الدخيلة» قد عدت دليلاً بصرياً وعلامة تنبه أي راوٍ يقع بصره على الصفحة إلى تغير وشبك في الصوت السردى (٣٠).

ويكشف نص (ألف ليلة) بين الفينة والفينة عن الإشارات الأخرى لخلفية صياغته الشفاهية، كما يبدو في تلك الفقرة من حكاية مريم الزنارية: «وقد كان لخروج تلك الجارية من مدينة أبيها حديث غريب وأمر عجيب نسوقه على الترتيب حتى يطرب السامع ويطيب» (٣١). تخيل تلك العبارات «نسوقه.. حتى يطرب السامع ويطيب» على وجود الراوي وجمهور المستمعين، أكثر مما تشير إلى العلاقة بين الكاتب والقارئ. وسوف يفهم المطلعون على الأدب العربي الوسيط، في النص السابق، استخدام السجع؛ فإيقاع النثر أمر محبب للإلقاء الشفاهي؛ والتعبير الكلامي والشكل المسجوع يستدعيان للأذهان بيئة الإلقاء الشفاهي التي انطلقت منها (ألف ليلة).

وبرغم ما سبق، فالطبعات الصادرة من (ألف ليلة) أبعد من أن تعد نسخاً مباشرة دونما تعديل من الصياغة الشفاهية العامة. فنصوص مخطوطات B و MN من أعمال محققين مثقفين من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، أعادوا كتابة الكثير من المواد الأصلية طبقاً لقواعد الفصحى الأدبية العربية. ولقد راعوا هجاء كل

يقصد بها خيانة زوجه التي تفتتح بها الحكاية. وقد لا ندرك قيمة تلك الإشارات التفصيلية إلى قصر الملك، وشرفته المطلة على البستان وقصر الجوارى والنساء المقابل وبكاء شاه زمان. ولكن المؤلف، في الحقيقة، قد ذكر كل تلك التفاصيل حتى نجد فيها إرهاصاً وتمهيداً لتطور الحكاية التالية. فذات يوم خرج شهريار الملك للصيد وحده بعد أن اعتذر أخوه شاه زمان عن الخروج معه، وكان في القصر شهابك تطل على بستان أخيه فنظر وإذا بباب القصر المقابل قد فتح، وخرجت زوج أخيه تبتمها حاشية من الجوارى والعبيد فدخلوا البستان ورآهم شاه زمان من شرفته وقد أخذ بعضهم يواقع بعضاً، فهان ما عنده من القهر والغم؛ إذ وجد أن أخاه قد حل به ما أصابه هو نفسه من قبل.

ومن الأمثلة الأخرى التي نستشهد بها على دلالة التكرار ومعناه، مثل نستخدمه من رواية ليدن لحكاية التاجر والجنى^(٢٥)؛ إذ تفتتح الحكاية بوصف البطل التاجر وقد وضع في غرضه كسرات من الخبز وبعضاً من الثمر استعداداً للرحيل. قد يبدو وصف طعام الرجل الذي تهيأ للقيام برحلته أمراً عادياً إلى أن ننقل إلى المشهد التالي فنستشعر عكس ذلك حين يشهد الحر بالرجل التاجر فيجلس تحت ظل شجرة ويأكل كسرة من الخبز وشرة طوح بنواتها بعد أكلها، فلم يلبث أن ظهر له عفريت طويل أو جنى عظيم يطالب برأسه جزاء قتله ابن الجنى حين طوح نواة الثمرة فأصاب صدر العفريت الصغير وقتلته في الحال. ويناشد التاجر البائس الجنى العفو ويلتمس منه الرحمة، وهذا يحيلنا على قصص طلب الفدية التي تؤلف عدداً كبيراً داخل سلسلة القصص هذه.

وفي هذين المثالين اللذين سقناهما، نجد الإشارة الأولى التي تقبع في خلفية المشهد، كالشرفة التي تطل على البستان أو الخرج المملوء بكسر الخبز والتمر، تؤسس موضوعاً تمهد للظهور له في اللحظة المناسبة،

«الصائغ اصطلاح عرفى، فصياغة الكتاب [أى ألف ليلة] نستدعى نسقا من التسلسل بغية إحداث تأثير. فكم من الأيدي شاركت فى صنع هذا؟ لا يمكننا أن نعرف»^(٢٣).

لا شك أن كل صائغ قد أفاد من خيال الرواة الشفاهيين - الذين تناولوا القصة وزينوها قبل أن تصير مهياة للكتابة - وأنه قد تأثر هو ذاته بالمراجعات النصية التي قامت بها أجيال النساخ السابقين. فكلمة «الصائغ» إذن تنصرف إلى من يقف في نهاية تلك السلسلة من التناقل الشفاهى والتواتر النصى، وهو الشخص المسؤول عن نسق الحكاية التي تصلنا فى شكلها النهائى المكتوب فى المخطوط أو النص المطبوع.

وصف تقنيات قصص مختارة من «ألف ليلة»؛

فى هذا القسم من الدراسة أعرض لأساليب سرد استعملها صائغو «ألف ليلة» ولجأوا إليها فيما لا حصر له من قصصها (...).

١ - دلالة التكرار؛

لقد جمعت تحت هذا العنوان إشارات متكررة لبعض الشخصيات والموضوعات التي تبدو غير ذات مغزى عند ذكرها أول مرة؛ بحيث يبدو ظهورها مصادفة عارضة، لكنها تعود إلى الظهور فيما بعد أو فى موضع متأخر الحديث، فتفتح النص اقتحاما يبرهن على قيمة الدور الذى تلعبه.

ومن الأمثلة الجيدة على هذه التقنية ما نجد فى حلقة مبكرة من حلقات حكاية شهر زاد وشهريار ذات الإطار الأوسع، كما نجدتها فى طبعة ليدن للمخطوطة G^(٢٤)، إذ يحل شاه زمان ضيفا على أخيه شهريار فينزل فى قصر بطل على بستان مغلق. ويعنى المؤلف عناية خاصة بتفاصيل المكان وإيضاح موضع حجراته ونوافذها وكيف كانت تطل على البستان. ثم نخبرنا فى نهاية الوصف بما قاله شاه زمان من عبارة

ومن ثم يخلق المعنى المتكرر تأثيراً ظاهرياً يرهص به عرضاً، ولا يلبث أن يظهر في لحظة متأخرة، مما يبعث في نفس الجمهور إحساساً بالسعادة عندما يتعرفه أخيراً ويرهن على أهميته.

٢ - أسلوب الكلمة المفتاح

يشرح روبرت ألتر Robert Alter هذا المصطلح في كتابه (فن الأدب الإنجيلي The Art of Biblical Literature) بوصفه «أسلوب الكلمة الهادية - Lead-ing - word style». وقد ابتكر هذا المصطلح مارتين بوهر Martin Buber وفرانز روزينشتاين Franz Rosenzweig وطبقاه في حقول الدراسات النصية الإنجيلية، بحيث يعنى «تكرار الكلمات المقصود» في قطعة أدبية ما. إن الكلمة المفتاح تعبر عادة عن موضوع أساس أو موتيف مهم في قصة من القصص، بحيث يهيئ تكرار هذه الكلمة للموضوع أن يفرض نفسه على انتباه القارئ شيئاً فشيئاً (٣٦).

وناقش بوهر في تصدير ترجمته الإنجيل الألمانية نسق الجذر (الفعل) الثلاثي في العبرية والإمكانات التي يتيحها أو يسرها للتكرار الكلامي. ويميز صنف تقنيات التكرار التي تعتمد على كلمة مفتاح، محدداً لها هذا الاصطلاح بوصفها «كلمة أو جذر كلمة، يقع مراراً على نحو دال في نص، أو في سلسلة نصوص متصلة، أو في مجموعة نصوص تنظمها وحدة كلية. وتتبع تلك التكرارات يمكن أن نقبض على معنى النص ونحل شفراته... والتكرار كما قد ذكرنا لا يقتصر على تكرار الكلمة بعينها بل يمتد إلى تكرار جذر الكلمة. وفي الحقيقة، فإن اختلاف الكلمات يمكن في أغلب الأحيان أن يكشف حدث التكرار المحرك. وقد دفعني إلى هذه التسمية ما ينشأ عن تضام الأصوات المتصلة الواحد منها بالآخر من حركة. فلو تخيل المرء النص الكلى

المتمد أمامه أمكنه أن يستشعر موجات تروح وتجيء بين الكلمات» (٣٧).

وما يصدق على الجذر العبري الثلاثي وينطبق على الإنجيل يصح في العربية. وفي (ألف ليلة) يمكن أن تبين الكلمة المفتاح في حكاية «مدينة الجوس» في رواية المخطوطة MN، وهي إحدى الحكايات الفرعية التي يحتويها إطار حكاية الصبية الأولى (وهي بدورها حكاية يتضمنها إطار أكبر خاص بالحكاية المعروفة باسم «حكاية الحمال وصباها بغداد الثلاث» (٣٨)، وتحكى حكاية أغوات ثلاث جهون مركبا محملا بالبضائع وسافرا أباما وليالى وغفل «الريس» عن الطريق فشأت المركب ودخلت مجرى غير البحر المقصود، لم يسلكه البحارة من قبل، حتى لاحت لهم مدينة، وبعد أن غاب الريس الذي ذهب يستطلع الأمر ساعة عاد يدعو ركابه إلى رؤية المدينة، ليمتعوا من صنع الله في خلقه ويستعبدوا من سخطه. فلما طلوعوا المدينة وجدوا كل ما فيها مسخوطاً حجارة سوداء ووجدوا القصور خالية من الحياة، فقد سخط كل من فيها حجارة سوداء فتمتعوا من هذا واجتازوا الأسواق (٣٩).

وبلغت لين في ترجمته (ألف ليلة) نظرنا إلى دلالة الجذر الفعلي:

«س خ ط التي تعنى مخلوقاً إنسانياً لعنه الله فتحول إلى حجر، وينصرف هذا في مصر عموماً إلى تمثال قديم. وهكذا ابتكر العرب فكرة المدن التي تحجر أهلها، من مثل قصة الصبية الأولى من صباها بغداد الثلاث» (٤٠).

وبلاحظ لين في معجمه العربي الإنجليزى كذلك أن المعنى الأول لاسم المفعول «مسخوط» هو المسوخ لاستحقاقه لعنة الله. كما يسجل لين بالإضافة إلى ذلك الجذر «مسخوط» الذى ينصرف إلى معان من مثل «الكراهية والغضب أو عدم الرضى والاستهجان» (٤١).

العبارات التي تصف المدينة المفقودة وسكانها الممسيخين، ويذكر مؤلف مخطوطة MN القارئ بمعنى جلد «مسخوط» محيلا على المعنى الأصلي الذي يتعلق بسخط الله وغضبه على غير الأنقياء. فكلمة «سخط» و«مسخوط»، تتردد داخل إطار القص هذا بوصفها كلمة مفتاحا تركز العناية على القيم الأخلاقية موضع اهتمام الحكاية.

وتتصل أحداث الحكاية بوصف نزول الركاب والبحارة إلى البر وطلوعهم إلى المدينة وتجولهم بالأسواق، وتجترى البطة على الدخول إلى قصر الملك وتدهش حين تكتشف الملك والملكة وحاشيتهما وقد مسخوا جميعا أحجارا سودا. وقد وصف كل واحد منهم بتعبير «مسخوط»، حتى تلتقي في النهاية بشاب حسن المنظر هو الوحيد الذي نجا من أهل المدينة ويخبرها بقصة أهل المدينة وكيف عصوا الله ولم يستمعوا إلى نذيره أو يستجيبوا له فأُنزل سخطه عليهم جزاء عبادتهم النار ومسحهم حجارة سوداء وأنجاه جزاء ما كان يكتُم من إسلام؛

«ولم يزالوا حاكفين على ما هم عليه حتى نزل عليهم المقت والسخط من السماء عند طلوع الفجر فمسخوا حجارة سوداء وكذلك دوابهم وأنعامهم»^(٤٥).

وينتهي إطار مدينة الجحوس عندما تعود البطة إلى رفاتها وتخبرهم بما قد سمعت نوا؛ «فأخبرتهم بما رأيت، وحكى لهم قصة الشاب وسبب مسخ أهل المدينة وما جرى لهم فتعجبوا من ذلك»^(٤٦).

لقد وصف حال أهل المدينة وما حل بها - نتيجة لسخط الله ومقتة - بكلمات مشتقة من جذر واحد «س خ ط»، ولا تؤكد تلك الكلمة - الموثقة العلاقة بين الأحداث وتوثقها فحسب، بل تميز حدود الحكاية

قد يفهم من كلمة «مسخوط» ببساطة في مدلولها الواسع معنى الانتقال أو التحول. ويلاحظ بيرتون Burton في تعليقه على تلك الحكاية أن مسخوط: «تنطبق في الغالب الأعم على تغير في الشكل كتغير شكل إنسان مسخوذاً إلى شكل قرد، وبلغت ببساطة تنطبق على تمثال من الحجر... إلخ»^(٤٧). وفي موضع آخر من نسخته له (ألف ليلة) يقدم فيه شرحاً آخر للكلمة، فيراها تعني «يقولوا (بشما في الغالب) إلى هيئة تمثال». وقد طرحت إلماحات لبن إشكالية في نسخة MN تتصل بفعل تعجب «الريس» في بداية تلك الحلقة من «مدينة الجحوس» حين يقول: «تعجبوا من صنع الله في خلقه واستميدوا من سخطه». ويستخدم المؤلف هذه الجملة لترجيح صدى معان تتجاوب بين «سخط» و«مسخوط» وكلمات مشتقة من الجذر ذاته «س خ ط». إن حضور الاسم «سخط» يضاف على المسخوط ظلاً من معنى ديني، وهذا المعنى الديني الذي ينجم عن التقابل بين الكلمات يشير إلى أن سكان المدينة قد مسخوا عقاباً لهم وجزاء استحقاقهم غضب الله ويطشه خاصة.

وما يشرى مناقشتنا ويزيد عرضنا تشويقاً أن نورد ملاحظة عبد القاهر الجرجاني (ت ١٠٧٨ م) في سياق من سياقات (دلائل الإعجاز)؛ حيث يرى أنه قد اضح بما لا يعترضه الشك أن الألفاظ في ذاتها لا محوّل عليها، وأن اللفظ تبع للمعنى في النظم، وأن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يتعلق بعضها ببعض، وينبئ بعضها على بعض، وتجمّل هذه بسبب من تلك^(٤٨).

ويلاحظ ج. ج. هان جيلدر G. J. H. von Gelder في تحليله عمل الجرجاني أن «القيمة لا تستند إلى كلمات مفردة، بل لاتساق عجيب في العبارة»^(٤٩). ويمكن أن ينطبق رأى الجرجاني في «اتساق المعاني» على ما نجده من معان في حكاية «مدينة الجحوس»، مثل إيراد عبارة «استميد من سخطه» في موضع يسبق مباشرة

النماذج التي تمنح السرد هيكله، يستثمر متعة اكتشاف لما يقوده القاص خلسة نحوه، أي لبؤرة الحكاية. ومهما يكن، فعلى القارئ الذي يسعى إلى استكشاف تلك النماذج أن يحذر اعتبارها في حدود من الأحداث ضيقة؛ فقد لا يهيئ الحدث المستقل والحوار الواحد سياقاً كافياً يكشف للقارئ المتفحص عن مغزاه في الحكاية التي يتناولها، بل عليه أن يهتم بالحدث الخاص في علاقته بهائى السرد، وبالطريقة التي تلحم بها الأحداث والعناصر الأخرى في الحكاية.

لقد لاحظت، في دراسى قصصاً بأعيانها، نوعين من النماذج البنائية؛ أحدهما موضوعى والآخر شكلى. وأعنى بالنموذج الموضوعى thematic patterning ما يربط بين الأحداث المتعددة وقوالب الحكاية من مفاهيم متواترة وموتيفات أخلاقية. وقد يصاغ هذا النموذج الموضوعى في حكاية مصنوعة بحذق ومهارة صياغة تؤكد الفكرة البارزة وتثبت الوحدة التي تقسمها أحداثها المتنوعة، وقوالب القص فيها.

فالنموذج البنائى فى «حكاية الصياد والجنى» يوثق الصلة بين الحكاية والقصص التي تنطوى عليها؛ بحيث يمكن أن نعبّر عن فكرتها الأساسية فى عبارة مباشرة مؤداها أن الإساءة إلى الصديق أو من أحسن إليك بدافع من عدم الثقة أو الحسد واحتدام الغيرة تؤدى حتماً إلى الندم والحسرة.

ويتجلى هذا التصور فى حكاية الصياد «الكبرى» وفيما تنطوى عليه من حكايات صغرى مثل حكاية «يونس وروبان» Yunan and Duban والزوج الغيور والبيغاء. هذه القصص تتصل موضوعياً - بالطبع - بإطار الحكاية الكبرى الأوسع؛ أعنى حكاية شهرزاد التي تلمس بطريقة أدبية طريقاً للنجاة من بطش ملك تملكه نوازع الشك والغيرة.

الصغرى فى بدايتها ونهايتها داخل إطار الحكاية الكبرى التي تنطوى عليها.

ويمكننا أن نلاحظ فى حكايات أخرى من حكايات «ألف ليلة» كيف تعمل «الجملة المفتاح» - من حيث تنصرف إلى جمل تامة وتراكيب كلية - وباعتبارها توسعة لنموذج بوير، فتتكرر فى مواضع ملحوظة داخل الإطار الذى يلفها.

وسوف نرى فى الفصل الثانى من هذه الدراسة كيف تستخدم «الجملة المفتاح»؛ «لو أبقيتنى لأبثاك الله» كى تربط الحكايات الصغرى بحرمى حكاية «الصياد والعفريت» الأبعد وإطارها الأوسع. وفى جملة «إن فى ذلك لعبرة لمن اعتبره» المفتاح، تلخيص أخلاقى نصادفه مراراً فى حكاية «مدينة النحاس» من «ألف ليلة».

وبرغم أن المؤلف (كما سنرى فى الفصل الرابع) يقوم بصياغة تنويعات على هذا التحذير الأخلاقى، فإن الحكاية كلها تدور فى محيط الكلمة المفتاح «عبرة» و«اعتبر»، كما لو كان يلفت الانتباه إلى الاهتمامات الموضوعية التي تربط بين الحلقات المتنوعة فى الحكاية وتوحد ما بينها.

٣ - النماذج الموضوعية والنماذج الشكلية

ينتظم البناء فى تلك الحكايات من «ألف ليلة» - شأنها شأن غيرها من أشكال الخيال الفنى المصاغة بحذق ومهارة - انتظاماً يلفت الملقى إلى عناصر سرد يمينها من دون سواها؛ الكلمات الدوارة، والإشارات المتكررة، وحشد العبارات الوصفية حشداً يحيط بأشياء معينة ومختارة، وغير ذلك من مثل هذه النماذج التي تمنى القارئ على تمييز أحداث يمينها وفهم قدرها من الأهمية فى غمار السرد. وبمجرد أن ينتبه الملقى إلى

حكايته مع هذه الغزاة ورأيتها عجيبة، أذهب لى لث دم هذا الرجل ٩٩ فقبل الجنى. ومن ثم لا يستعصى على الملقى أن يتعرف على الفور النموذج الشكلى لواحدة من سلسلة القصص تلك؛ فكل واحد من الشيوخ يتقدم بدوره ليقص حكاية غريبة عن حيوانه مطالبا بثلاث دم التاجر حتى ينقلوا حياته برواية قصصهم الثلاث (١٧).

ومن شواهد النموذج الشكلى الأكثر تطوراً ما نجد فى سلسلة قصص بعنوان «حكاية الأحذب» (١٨)؛ حيث تواجهنا شخصيات أربع؛ سمسار نصرانى، ورئيس طباعين [مباشراً] وطبيب يهودى وخياط، وقد مثل كل واحد منهم أمام السلطان بخبره بقصة عجيبة لينجو بحياته. وتصل تلك الحكاية (من صنف موتيف الغذاء) بوضوح بين إطارها الكلى وإطار الحكاية الكبرى، أى حكاية شهر زاد التى تروى قصصها لتتفادى الموت. والأكثر من ذلك أن كل واحد من شخصيات حكاية الأحذب حين يحكى كيف لقى رجلاً بلا حراك على نحو مرعب، كان يجيب الراوى حين يسأله: كيف جنى جزء ما اقترب بأن فى إجابته قصة يقدمها فداء للسلطان. وكان آخر هؤلاء الأربعة الخياط الذى حكى للملك كيف قابل فى وليمة شاباً أخرج. ولقد أراد الجلوس فلما رأى على المائدة نفسها «مزيناً» أراد الخروج، وقد هلل هذا بأن المزين كان سبب عرجه. ولا يلبث الشاب أن يروى عليهم قصة، فيصر المزين على أن يجعها بمجموعة قصص واحدة عن نفسه تعقبها حلقات ست عن ستة من الإخوة الذين ساء حظهم وتشوهت أعضاؤهم. ولا تبتنى قصص المزين تقديم أية فدية شأن قصة الخياط، بل هى على عكس ما روى من القصص الأربع التى رويت على السلطان فى إطار قصة الأحذب الأوسع. ولا يبدو أن ثمة اهتماماً موضوعياً واحداً أو مغزى أخلاقياً يحكم قصة المزين. فالإخوة الستة كلهم قد مسهم الأذى، وإن كان بعضهم يستحق العقاب جزاء شهوته، فالبعض الآخر - خاصة الأخ الثالث والرابع -

ومن أمثلة النماذج الموضوعية الأخرى ما نجد فى حكاية «مدينة النحاس» التى قد تبدو لأول وهلة ذات وحدة بنائية صفيحة. فالحدث الأول الذى نرى فيه مجموعة من المسافرين الباحثين عن مقام نحاسية قديمة فى صحراء شمال أفريقيا، تعترضه على الدوام حكايات فرعية، كالحكاية المدونة فى نقوش بوابة قصر قوش بن شداد، وحكاية العفريت المسجون بسبب حرب سليمان مع الجن، ومواجهة ملكة تدمر وحراس جيشها. وفى كل حكاية من تلك الحكايات الصغرى نجد شخصية تألق نجمها ذات مرة فازدهت واغترت ثم انطفأ نجمها وذل كبريائها حتى سلمت بقدرة الله وعلوه فوق كل قدر وجاه، فتعزز تلك الحكايات الصغرى مرمى الحكاية الكبرى وموضوعها الذى يرى أن الفنى والخيلاء يفنيان الإنسان ولا شفاء منهما إلا بالزهادة والشقاء. وهكذا يوحد نموذج (الفرور - عقاب الله - طاعته والخضوع لإرادته) الموضوعى بين الحكاية والقصص المتنوعة التى تدرج فى إطارها.

أما النموذج الشكلى، فأعنى به تنظيم الأحداث والوقائع والإشارات التى تؤلف حكاية من الحكايات وتمنحها شكلها. وهذا النموذج الشكلى - عندما يخطط بمهارة - يتيح للمتلقي فرصة اكتشاف البناء والحبكة والمشاركة فى حلها مما يشمره بالمتعة. ومن الأمثلة على هذا ما نجد فى حكاية الشيوخ الثلاثة الذين مروا بتاجر فى الصحراء يوشك أن يذبحه جنى قصاصاً منه، (ولقد صادفنا الجزء الأول من هذه الحكاية بالفعل فى ما قدمت من تحليل لأحداث من «التاجر والعفريت»). ويهتم المؤلف بوجه خاص بما جلب كل شيخ معه من حيوان يدعو إلى الاستغراب؛ فالشيخ الأول جاء ومعه «غزالة»، أما الثانى فجاء ومعه كلبتان سوداوان من كلاب الصيد، وأما الثالث فقد جاء ومعه «بغلة زرزورية». وهنا يتجه الشيخ إلى الجنى مناشداً إياه أن يطلق سراح الرجل قائلاً له: «لو أنى حكيت لك

ضحايا بريئة من ضحايا محتال شرير. والوصف الموجز للكيفية التي آل بها حال الأخ لما هو عليه نصار أعمى أو مخصياً أو مقطوع الشفتين أو الأذن، هو ما يجمع بين حلقات هذه السلسلة^(٤٩). وهذا النموذج البنيوي من نماذج التمثيل بالأشخاص وتشويه أعضائهم يربط بين قصص الإخوة الستة شكلياً من جانب، ويجمع بين سلسلة المزين (الحلاق) والأحذب في وحدة كلية أكبر من جانب آخر، وذلك حين يعرض في كل حكاية من حكاياتها الأربع المتدرجة في إطارها نموذجاً شكلياً من نماذج التشويه/العاهات. ومن ثم يعرض افتقاد الوحدة على المستوى الموضوعي في قصص الإخوة الست المنظوى عليها إطار سلسلة حكاية المزين تميم شكلي متماسك.

٤ - التصوير الدرامي

ينصرف التصوير الدرامي في رأيي إلى تصوير موضوع أو شخصية بواسطة حشد وافر من التفاصيل الوصفية أو الإشارات الصامتة والحوارات، تصورها بصرياً خيالياً يضمنها أمام عيني المتلقي حية. ومن ثم، فهو مقابل للتصوير الموجز، حيث يخبر المؤلف جمهوره عن شيء أو حدث باختصار دون أن يمتد الحياة في المشهد أو دون أن يشجع المتلقي على تصوره تصوراً بصرياً. ويضع واين بوث Wayne Booth - في كتابه (بلاغة الفن القصصي The Rhetoric of Fiction) الذي يحلل فيه الرواية الحديثة - تحديدات مماثلة للفروقي بين ما يدعوه «المعرض» Showing و«الإخبار» Telling.

عندما يعرض الكاتب لجمهوره المتلقي شيئاً، فإن ذلك يعني بسطه ونقله نقلاً درامياً، يضيف على الواقع كثافة الحقيقة الوهمية. أما عندما يخبر جمهوره المتلقي بوقوع حدث أو يصدر حكماً على شخصية من الشخصيات، فإنه يستخدم ملكاته وقدراته في التأليف ليلخص الموقف دون أن يجعل له حضوراً خيالياً^(٥٠).

ولكن نفهم كيفية عمل تلك التقنيات، علينا أن نلجأ إلى مقارنة طريقتين في التعبير عن مشاهد متناظرة في حكايتين من حكايات (ألف ليلة)، وأخص منها حكايتين تصوران تصويراً نموذجياً العقاب الذي ينزل بالبطل في صورة بئر. والمشهد الأول يقع في قصة العاشق الذي قبل أن يتهم بالسرقة واعترف بها زوراً وبهتاناً، فقد أتى أفراد من العائلة خالداً عامل البصرة وحاكمها بشاب بهي الطلعة تسلسل إلى بيتهم، فقبضوا عليه واتهموه بالسرقة فاعترف بجريمته. ولقد بدا الفتى لخالد أفصح وأنبأ من أن يكون لصاً. ولم يجد الوالي بدا أمام إصرار الفتى على ذنبه من أن يأمر رسمياً بمحاكمته وتوقيع العقاب عليه، برغم قناعته الداخلية ببراءة الفتى وبأن لديه من الأسباب ما يدفعه لإخفاء حقيقة أمره. ولقد حاول خالد، خفية، أن يعرف منه سبباً يدفع عنه شر العقوبة فلم يفلح. وعندما حان وقت محاكمته في اليوم التالي وسأله القاضي للمرة الأخيرة قبل أن ينطق بالحكم أصر على موقفه دون أن يكشف حتى نهاية القصة عن أنه عاشق دخل البيت لموعد مع الابنة. ولقد ارتضى لنفسه أن يعد لصاً حتى يحمي شرفها. ويجري مشهد البئر على النحو التالي:

«فلما أصبح الصباح حضر الناس ليروا قطع يد الشاب ولم يبق أحد في البصرة من رجل ولا امرأة إلا وقد حضر ليرى عقوبة ذلك الفتى. وركب خالد ومعه وجوه أهل البصرة وغيرهم، ثم استدعى القضاء وأمر بإحضار الفتى فأقبل يحجل في قيوده ولم يره أحد من الناس إلا وبكى عليه وارتفعت أصوات النساء بالنحيب فأمر القاضي بتسكين النساء ثم قال له: إن هؤلاء القوم يزعمون أنك دخلت دارهم وسرقت مالهم فلعلك سرقت دون النصاب؟ قل بل سرقت نصاباً كاملاً. قال: لعلك شريك القوم في شيء منه؟ قال بل هو

«جزء الإحسان». ويفسر هذا في رأي أن مشهد العقاب في حكاية «العاشق» يمثل ذروة الحكاية الصغرى، ومن عادة (ألف ليلة) في حكاياتها أن تدخر التصوير البصري الدرامي خاصة للمشاهد التي تقع في قلب السرد، وهذا ينطبق على المثل الذي نسوقه هنا. أما ما يلي ظهور الفتاة في الميدان العام فيسرى بإيجاز بارع، إذ أمكن تفساد عقاب الفتى بعد أن اشتهر حب العاشقين وأقنع «عالمه» أبا الفتاة أن يسمح لهما بالزواج. بينما يتحمل المؤلف في وصف مشهد العقاب، الجمهور المنتخب، ونظرات الاستعطاف في عيني الشاب المتعثر في أهلاله، والحوار الممتد بين القاضي والسجين، ووصف «عالمه» الغاضب الذي يفس من بذل المحاولات لإنقاذ الفتى فهب بملطمة بالسوط. ومن شأن كل تلك التفاصيل البصرية أن تبطئ من إيقاع السرد، مع الحفاظ على تماسكه دون انحلال في العقدة، إلى آخر لحظة، عندما تهب البطلة والسياف يكاد ينفذ سكينه. وهكذا يمكن التصوير البصري الدرامي المؤلف من زيادة حدة التوتر في المشهد فبرقع من درجة تمتع المتلقي بالإثارة. هذا في مقابل ما نجد في مشهد البئر في «جزء الإحسان» الذي لا يقع في بؤرة السرد بحال من الأحوال. ولذا، يعرض مشهد العقاب عرضاً موجزاً لأنه مجرد مدخل للدراسة الحقيقية التي نبلغها في مشهد تبرئة دوافع المرأة النبيلة بعد أن طردت [على حالها بعدما قطعت يدها] مع طفلها المعلق برقبتها، وظلت تتجول حتى وجدت مجرى مائياً، فانحنى تشرب وتبل عطشها الشديد الذي بلغ مبلغه لطول تجوالها وتعبها وأسأها، ولما مالت إلى الأمام سقط الطفل في الماء، فجلست تبكي عليه بكاءً حاراً. وبينما هي على هذه الحال أبصرت فجأة رجلين يمران بها فسألها: «ماذا يبكىك» فردت: «كان طفلي متعلقاً برقبتى فسقط في الماء». فقالت لها: «أتودين أن نعيده إليك؟» فقالت «نعم» فدعوا الله متضرعين، فناد الطفل إليها دون أن يمسسه سوء أو يصيبه أذى. ثم سألاها:

جميعهم لهم ولا حق لى فيه فغضب خالد
وقام إليه بنفسه وضربه على وجهه بالسوط
وقال متمثلاً بهذا البيت:

يريد المرء أن يمطى مناه

ويأبى الله إلا مــــا يريد

ثم دعا بالجزار ليقطع يده فحضر وأخرج السكين ومد يده ووضع عليها السكين فبادرت جارية من وسط النساء عليها أظفار وسخة فصرخت ورمت نفسها عليه ثم أسفرت عن وجه كآته القمر وارتفعت بين الناس ضجة عظيمة^(٥١).

لقد ظهرت المبهمة مضحية بسمعتها، وأفشت سرها إنقاذاً لحبيبها.

ولسوف نعود إلى مشهد البئر فور أن نلقى نظرة على مشهد البئر الثاني الذي ورد في «جزء الإحسان». وفيها يحظر ملك أحمر حظراً تاماً على أى شخص أن يخرج صدقة أو يذل إحساناً ولا قطعت يده. وتتوالى الأحداث فنجد شحاذاً جائعاً يقصد امرأة - نرى فيما بعد أنها بطلة القصة - فقال لها: «أعطينى من فضل الله». فقالت: «كيف أعطيك وقد أمر الملك بقطع يد من يتصدق». فقال لها: «استحلفك الله أن تعطينى صدقة لوجه الله» فلما استحلفها بالله رقى قلبها له فوهبته رغيفى خبز. ولما بلغ خبر هذا الملك استدعاهما وقطع يدها ثم عاد إلى بيتها^(٥٢).

مختصر، صارم، مباشر:

إن تجاور النصين يدفع إلى طرح السؤال عن كيفية استخدام التصوير البصري الدرامي في مشهد البئر في حكاية «العاشق»، بالمقارنة لما يقننه به المؤلف نفسه حين يستخدم تقنية عرض موجز في حلقة مماثلة من حلقات

هل تودين أن يرد الله عليك يدك؟ فقالت: «نعم»
فدعوا الله كما فعلا من قبل، فازدنت إليها يداها أجملا
بما كانتا. فقالا لها: «هل تعرفين من نحن؟» فقالت:
«الله وحده يعلم». فقالا: «نحن رغبنا الخبز اللذان
تصدقت بهما على الشحاذ»^(٥٣). لقد ادخر المؤلف
التصوير البصري الدرامي لتلك الحلقة التي توضح
الموضع الأخلاقي الذي يحكم القصة كلها وتستحقه
دون سواها.

الهوامش :

- (١) Bayard Dodge, ed. and Translator, *The Fibrist of al-Nadim: a Tenth - Century Survey of Muslim Culture* (New York : Columbia University Press, 1970), vol. 2, pp. 712-713.
- (٢) الزمخشري، *الكشاف عن حقائق التنزيل*، بيروت، دار المعارف. دون تاريخ، ج ٢، ص ٢١٠.
- (٣) ويصل ليليب حتى. Philip Hitti، في كتابه *History of the Arabs*, London: Macmillan & Co., 1956), p. 273. والنظر بن الحارث بوصفه شاعرا
مفنيا، كانت حكايته تنافس الوحي في كسب رضا الناس. وكانت قريش - ليلة النبي صلى الله عليه وسلم ذلك - من بين سكان مكة في فترة حياة النبي
عليه الصلاة والسلام. مما حدا بكثير منهم أن يعادى الوحي القرآني. بذاءة. وبناءً على الأسطورة العربية كانت عاد ولعمود حضارتين من حضارات الجزيرة العربية
القديمة. ويخبرنا الجزء السابع من القرآن عن بعض هؤلاء القوم، وكيف عوقبوا على تكذيبهم المرسلين إليهم من الرسل. وكان رستم Rustam وبهرام
Behram أبطال الملحمة الإيرانية القديمة. وكانت الحيرة عاصمة مملكة تقع في شمال شرق الجزيرة العربية، تخالفت مع ملوك إيران الساسانيين.
- (٤) Nabia Abbott, «A Ninth-Century Fragment of the 'Thousand Nights'», *Journal of Near Eastern Studies*, 8 (1949), p. 155.
- (٥) *Ibid.*, p. 155.
- (٦) إفلاح عمر الأدلي، *نظرة في أدبنا العربي*. دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ١٩٧٤، ص ٤٥.
- (٧) Judith Miller, «Egypt Bans Copies of '1,001 Nights'», *The New York Times*, Monday, May 20, 1985, p. A6.
- (٨) عصري العسكري : نتائج ثقافية لمصادرة ألف ليلة وليلة، الأهرام، القاهرة، الأحد، ١٦ يونيو ١٩٨٥ ص ١٤. ولينا بعض كتاب كبار المهريين عن ألف ليلة
وليلة، والخلاف الدائر حولها، انظر: الأهرام السبت، ٢٣ مارس ١٩٨٥، ص ١٣. والجمعة ٢٩ مارس ١٩٨٥، ص ١٧، والثلاثاء ٩ أبريل ١٩٨٥، ص ٩.
- (٩) سلوى المعاني، *قضية ألف ليلة وليلة*، الأهرام، الجمعة، ١٩ أبريل ١٩٨٥، ص ١٤.
- (١٠) نشر أحمد بهجت سلسلة مقالات بلغ عددها خمسا في ركنه اليومي بالصفحة الثانية من جريدة الأهرام، تبدأ من السبت ٢٠ أبريل ١٩٨٥. وقد ظهر نقده
سلوى المعاني وذكره القرآن في المقال الخامس منها بتاريخ الأربعاء ٢٤ أبريل ١٩٨٥.
- (١١) أحمد بهجت: الأهرام، الاثنين ٢٢ أبريل ١٩٨٥، الصفحة الثانية. ولينا بعض مقالات أخرى من الأهرام عن هذا الخلاف، انظر: متى رجب، بعد القضية
كتاب ألف ليلة وليلة. هل هي مقدمة للبحث بكتب أخرى، الأهرام، الأحد ٧ أبريل ١٩٨٥ ص ١٣. وباهر الجوهري، ألف ليلة وليلة وأدب البرلوجرافيا،
[الأدب المكتفول]، الجمعة ١٩ أبريل ١٩٨٥ ص ١٤. ومقال بغير عنوان لأحمد بهاء الدين، في عمود يوميات. السبت ٢٥ مايو ١٩٨٥ ص ٢٠.
- (١٢) ابن النديم: *الفهرست*، ج ٢ ص ٧١٣، ٧١٤.
- (١٣) المسعودي، *مروج الذهب*، تحقيق.
- (١٤) C. Barbier de Meynard (Paris: L'Imprimerie Impériale, 1861-1877), Vol. 4, pp. 90-91.
- (١٥) رواية وترجمة أبوت، مرجعها السابق ص ١٥٠.
- (١٦) Abbott, op. cit, pp. 132, 151-152.
- (١٧) Enno Littmann, s.v. «Alf Layla wa Layla» *The Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed. (Leiden, E. J. Brill, 1960), vol. 1, p. 361.
- (١٨) Littmann, op. cit, pp. 361-363;
- (١٩) وكذلك مثاله،
- (٢٠) «Anhang: Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeimer Nacht.»

في كتابه:

Erzahlungen aus des Tausendundeim Nachten (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953), vol. 6 p. 717.

ومن الملاحظة بين الأدب الشعبي الإغريقي والعربي، انظر:

Gustave von Grunebaum, *Medieval Islam: a Study in Cultural Orientation*, 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1953), chapter 9, «Creative Borrowing: Greece in the Arabian Nights», pp. 294-319.

H. Zotenberg, *Histoire d'«Ala al-Din ou La Lampe merveilleuse. Texte arabe publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une Nuits* (Paris: Imprimerie Nationale, 1888), pp. 16-23, 47. (١٥)

Littmann, «Alf Layla», p. 362.

(١٦)

أما من نص جالان Galland وتاريخ مخطوطات ألف ليلة انظر:

Muhsin Mahdi, ed., *The Thousand and One Nights (Alf Layla wa-Layla) from the Earliest Known Sources* (Leiden: E.J.Brill, 1984), vol 1, pp. v-ix, 23-36. (١٧)

وانظر كذلك :

Abbot, op. cit., pp. 132-133.

Zotenberg, op. cit., pp. 16-23, 47.

(١٨)

Duncan Black MacDonald, «The Earlier History of the Arabian Nights» *Journal of the Royal Asiatic Society* (1924), pp. 353-397. (١٩)

Littmann, «Alf Layla», p. 361.

Littmann, «Alf Layla», p. 360;

Zotenberg, op. cit., pp. 43-46.

وانظر كذلك في مناقشة بحث ماكDonald :

(٢٠)

وللاطلاع على طبعة حديثة لمخطوطة برلاق انظر: محمد لغة المعنوي، تحقيق ألف ليلة وليلة، بغداد: مكتبة المكي، دون تاريخ، جزآن.

وللاطلاع على طبعة ماك ناكتن انظر:

W. H. MacNaghten, ed., *The Alf Layla or Book of the Thousand Nights and One Night* (Calcutta: W. Thacker & Co., (1839-1842), 4 vol 1.

Mahdi, op. cit., Vol. 1, pp. 25-36

(٢١)

وللاطلاع على حكاية الزوج الفجور والبعثاء انظر: طبعة لندن جـ١ (الليلة الرابعة عشر) ص ٩٨-٩٩. وللإطلاع على حكاية الأمير المسحور انظر: طبعة لندن جـ١ (الليلة الخامسة والعشرين) ص ١٢٢. وكلا الدراستين قد توقت في الفصل الثاني من الدراسة الحالية.

ومكلا نجد حكايات من مثل: الصياد والجن، والأمير المسحور اللعين خلفا مكانا من نص ألف ليلة من القرن الرابع عشر C - نخدمها في مجموعة قصص مستقلة دون عنوان من القرن الثامن عشر، شأن مخطوطة باريس BN3651 و 3655 ويمكن أن نجد أن حكاية الجواهر الأسود، والحيولة الصياد وهارون الرشيد (اللعين بفصل عليهما نص مخطوطة القرن الثامن عشر ZER) وجودتهن بالرباط برقم ٦١٥٢ (بالمكتبة الملكية بمراكش) ضمن مجموعة قصص مستقلة عن ألف ليلة، يرجع تاريخها إلى ١٢٨١هـ - ١٨٦٨م.

لما استثناء من هذا التعميم يخص القصص التي ورد فيها ذكر هارون الرشيد (ونجد في مواضع عدة من حكايات ZER التكميلية) ويمكن أن نجد هذه الشخصية موازاة للملك شهريار، خاصة في رغبة التي لا تهدأ وفي التسلي وتكرار التهديد بالمثل.

وأعرض لتلك النقطة في مناقشة حكاية الخليفة المزي في الفصل الثالث من الدراسة. كما أشير إلى استخدام الضمة B صيغة تجذب الانتباه لقراءة هذه القصة على شهريار.

ابن الدليم، الفهرست جـ٢ ص ٧١٤.

(٢٥)

Richard Hule, *Remarks on the Arabian Nights' Entertainments* (London: Cadell & Davies, 1797; reprint: New York: Garland Publishing, 1970), p. 7. (٢٦)

MacDonald, op. cit., p. 370.

(٢٧)

Edward William Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (London: J. M. Dent & Sons, Everyman's Library Edition, 1954), pp. 419-420. (٢٨)

Peter D. Molan, *The Arabian Nights: The Oral Connection*, Edebiyat-i s. a. vol II, nos, 182 (1988), p. 195. (٢٩)

ومن أنظار المخطوطات التي كتبت فيها عبارة «قال الراوي» والمواضع الغريبة التي ذكرت فيها «قال» بحروف كبيرة لا تناسب الكلام المصغر بها، انظر: صديقة (٣٠)

- النحاسي Paris 3651 صفحة ٤٠ وما بعدها، وأخيلة الخزيف Paris 3663 صفحة ١٨٥ وما بعدها.
انظر كذلك طبعة لندن من ألف ليلة جزء ٢ صحاف ٦٥، ٥٦.
- (Christ Church Arabic Ms 207) وصحائف ٧١، ٧٢ (Paris 3612). وفي مدينة النحاس من مخطوطة (Paris 3668) صحائف ٥٣ ب، وما بعدها.
وفي هذه المواضع استعمل حبر أحمر في كتابة عبارات من مثل «قال الراوي» وفي عبارات أخرى تنبه إلى تغير المتحدث في أجزاء الحوار من النص. هذا على عكس الحبر الأسود الذي استعمل في كتابة بقية السرد.
- (٣١)
B. vol. 2 (Night 878), p. 431.
- وانظر كذلك بداية ألف ليلة (طبعة لندن جزء ١ ص ٥٦)، وتضمنه أيضا سر جليلة يتعلم سامعها القراءة. و العبارة الأخيرة مخطوطة في معون الكثير من نصوص المجموعة ذات الأصل السوري. لاحظ عبارة شهرزاد عندما شرعت تروي حكاية نور الدين وخمس النهار (لندن جزء ١ ص ٣٧٩)، وهو حديث أبو الحسن (كذا). وما جرى له مع جارية الخليفة خمس النهار بطرب السامع وهو بهجة حسن الطوالع.
- (٣٢)
Mahdi, op. cit., vol. 1, pp. 37-51.
- وانظر كذلك:
Johannfück, 'Arabiya: Recherches sur L'histoire de la Langue et du style arabe (Paris: Librairie Marcel Dider, 1955), pp. 177-191.
- (٣٣)
Andreas Hamori, «A comic Romance From the Thousand and one Nights: The tale of Two Viziers,» Arabica 30: 1 (1983), p. 38, n. 1.
- (٣٤)
Leiden, vol. 1, pp. 37-39.
- (٣٥)
Ibid. pp. 72-73.
- (٣٦)
Robert Alter, The Art of Biblical Narrative (New York: Basic Books, 1981), p. 92.
- (٣٧)
Alter, op. cit., p. 93.
- (٣٨)
رواية حكاية مدينة الجوس موجودة في المخطوطة MN (جزء ١ ص ١٢٣، ١٢٨) وفي مخطوطة B (جزء ١ ص ٤٤، ٤٦). وفي مخطوطة لندن (جزء ١ ص ٢٠٣، ٢٠٧) التي تفتقد نماذج من الكلمة. ولغة مقارنة لروايات النسخ الثلاث في مقال:
D. Pinault, «Stylistic Features in Selected Tales: The thousand and One Nights» (Ph. D. diss, University of Pennsylvania, 1986), pp. 172-194.
- (٣٩)
MN Vol. 1, p. 123.
- (٤٠)
Edward Lane, The Arabian Nights' Entertainments (New York: Tudor Publishing Co., 1927), p. 1209, n. 1.
- (٤١)
Edward William Lane, An Arabic-English Lexicon (Beirut: Librairie Liban, 1968), vol. 4, p. 1323.
- (٤٢)
Richard Burton, The Book of the thousand Nights and a Night (London: Burton Club for Private Subscribers, «Bagdad Edition,» n.d), vol. 1, p. 165, n. 1, and vol. 10, p. 362.
- (٤٣)
عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد عبدالمعظم حفاجي القاهرة. مكتبة القاهرة، ١٩٩٩، ص ٩٠.
- (٤٤)
G. J. H. Van Gelder, Beyond the line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem (Leiden: E. J. Brill, 1982), p. 131.
- (٤٥)
MN Vol. 1, p. 127.
- (٤٦)
Ibid. p. 128.
- (٤٧)
هذا هو بناء تلك السلسلة من القصص الذي تجده في B جزء ١ ص ١٠٧، وفي MN جزء ١ ص ١٢٧، لكنه من الطرف أن G (كما تجد في طبعة لندن ١ ص ٨٦، ٧٨) من وجهة نظر النموذج الشكلي ناقصة نقصا واضحا. ففي G - شأن ما تجد في النسخين المصريين - يتأخذ الشيطان الأولان الجني أن يهب كل واحد منهما لث حياة الفاجر، فيتها الملقى لنموذج من حكايات ثلاث. ويرى الشيخ الأول والثاني كلاهما قصة طريقة عن الحيوان الذي يسوقه بين يديه، كما تجد في B و MN. ولكن عندما يأتي دور الشيخ الثالث لا تجد في رواية G ما يصف حيوانا يسوقه أمامه ومن ثم فلا قصة لديه تستحق الرواية. ولا تتضمن G في هذا الموضوع في الحقيقة خبر عبارة صريحة تقول: «وأعبر الشيخ الثالث الجني بقصة عجيبة أغرب من القصصين السابقين فسر سرورا عظيما واهتز طريا، وقال: أصطليكت لث حياة الرجل». فد G تخبرنا أن الشيخ قد روى قصة وحسب دون أن نعرف كتبها. على عكس ما تجد في النموذج البائي الذي يحتل في رواية كل شيخ من الشيخين قصة كاملة، فقد حرم الملقى سماع القصة الثالثة التي تفترضها بناء السرد. ويتضح من الاقتران السابق أن G تسلم بالنموذج البائي الذي يشتمل على الشيوخ الثلاثة وفكرة [القصص] المقسم إلى ثلاثة أجزاء، لكنها تتخلى في النهاية عن هذا البناء بساطة شديدة.

- (٤٨) الحكاية موجودة في ليدن جـ ١ ص ٢٨٠، ٢٧٩، B جـ ١ ص ١٠٦، ٧٢ و MN جـ ١ ص ١٩٩، ٢٧٨.
- (٤٩) يقع بعض مفاهيم البير مولدا مركزيا بينما يقع البعض الآخر في مواضع عرضية غير محورية. ولغة اختلاف مهم بين النسخات الثلاث في قصة أفس المزين الخامس. وتعني النصوص المصرية (في MN جـ ١ ص ٢٧١ و B جـ ١ ص ١٠٣) بالنصوص قد عطلوا على الأخ الخامس من إسمه المزين، وقطعوا أذنه، وهي حادثة غير موجودة في رواية ليدن للحكاية. ولا يقع هذا الحدث موقعا جوهريا تماما فاعمل حكاية الأخ الخامس لكنه يربط الحكاية بإطارها الأوسع من خلال ما يقدم من موكب البير المصنوع، الذي يميز كل حكايات سلسلة الأحباب. وهكذا تقدم الروايات المصرية في هذا الموضع خلافاً ليدل على القدرة على توظيف نموذج شكلي في تشكيل وحدة بنائية تضم سلسلة من الحكايات المخططة غير المترابطة، أكثر مما يفعل النص السري.
- Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 3-9, 40.
- B Vol 1 (Night 298), p. 471. (٥٠)
- B Vol 1 (Night 348), p. 527. (٥١)
1111. (٥٢)
- (٥٣)



مخطوطات ألف ليلة وليلة فى مكتبات أوروبا مخطوط متاجوبا كسفورد

فاطمة موسى *

الأدب بين أوروبا والمشرق فى مختلف المصور. وهو الأساس لاهتمامنا فى القرن العشرين بدراسة أدبنا الشعبي وكتاب (ألف ليلة وليلة) بالذات. وتعتبر دراسة أستاذنا سهر القلماوى أول دراسة عربية أكاديمية تقدم للقارئ والباحث العربى خلاصة بحوث اعتلت فى أوروبا وأمريكا لما يزيد على قرنين من الزمان.

كان المستشرق الفرنسى أنطوان جالان (١٦٤٦ - ١٧١٥) أول من قدم (ألف ليلة وليلة) إلى قراء الفرنسية، ومنها ترجمت إلى الإنجليزية وغيرها من لغات أوروبا (١٧٠٤ - ١٧١٢). كان جالان من عصرهجى مدرسة الألسن التى أنشأها الوزير الفرنسى كولبير تمهيدا لإعمال سياسة «شرقية» للملك فرنسا. ونلمح فى حياة جالان الوظيفية والعلمية اختلاط السياسة بالتجارة بالطموحات الأدبية والبحثية مما يميز المستشرقين منذ بداية اهتمام أوروبا بدراسة ذلك الشرق، الحميد الغريب، مع بداية العصر الحديث.

لعل حديث اكتشاف أوروبا طرفا من قصص (ألف ليلة وليلة) فى آخريات القرن السابع عشر، وظهور أول ترجمة لهذه القصص إلى اللغة الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر، من أطرف قصص التقاء الحضارات التى نعرفها، لما نتج عن ذلك من أثر فى تاريخ الأدب الفرنسى والأدب الإنگليزى من اهتمام بالقصص الشرقى والعمل على اقتناء مخطوطات لـ (ألف ليلة) وغيرها من المجموعات، هذا مع تنوع شخصيات الرجال - من رحالة وجنود وموظفين - الذين كانوا يستكبرون الرواة فى أنحاء المشرق الإسلامى ثم يبيعون تلك المخطوطات «الشمينة» لمكتبات الملوك والوجهاء فى أوروبا، إلى جانب مكتبات الجامعات والمتاحف.

كل ذلك يشكل فصلا مهما وشيقا فى تاريخ الأدب الأوروبية وفى دراسة تيارات التأثير المتبادل فى تاريخ * أستاذ الأدب الإنگليزى - كلية الأدب - جامعة القاهرة.

وكان الأدب الفرنسى هو المثال الذى يحتذى فى الآداب الأوروبية الأخرى، فطلعت فيه (ألف ليلة وليلة) ظاهرة فنية خلاصة تمثل النقيض الصارخ لكل مقتضيات الفن الكلاسيكى الصارم، فكانت قذى فى أحن أصحاب الاعتدال وأساطين الذوق السليم، لكن جمهوره القراء وجدوا فيها متنفسا للخيال المغرب المنطلق، وأدرك الكتاب والناشرون احتفاء السوق بهذا النوع من القصص فمضوا يلبون حاجته إليها، فإذا بظاهرة أدبية جديدة هى فن أو «موده» القصص الشرقى تنتشر فى فرنسا ومنها إلى إنجلترا وبقية أوروبا، ورحب الناشرون بأى قصص أو «ليال» شرقية من أى نوع، فظهرت على الفور (قصص تركية) (١٧٠٦)، ثم (قصص فارسية)، وهى ترجمة (ألف يوم ويوم) الفارسية، ترجمها بنى دى لا كروا زميل جالان فى مدرسة الألسن، وذكر فى مقدمتها أنه حصل عليها من شيخ فارسى أسماه «درويش مكلس» (مخلص)، وتبعتها (قصص صينية) و(قصص مغولية).... كلها نشرت بالفرنسية ومنها ترجمت إلى الإنجليزية وإلى لغات أوروبية أخرى، وكلها حسبقتها مقدمات تدعى أن الكتاب ترجمة لمخطوط حصل عليه المترجم أو صديق له أثناء رحلة فى بلاد الشرق العجيب، لا فرق فى ذلك بين قصص شرقى أصيل، وكشابات مختلفة من نسج خيال مؤلف فرنسى أو إنجليزى. وأغرى الناشرون سوق الكتاب بهذه القصص؛ فاتهم النقاد كتاب (القصة الشرقية) بالكذب والمبالغة فى وصف القصص الفاسخة والجواهر الثمينة والدور الذى يلعبه السحر فى حياة أبطال الحكايات، وشكك بعضهم فى صحة نسبة هذه القصص إلى أصل شرقى ابتداء. إلا أن جمهور القراء ظل على شغفه بها، واستمرت باباً مفتوحاً لكل من يبحث عن شهرة أو مال، حتى اتهم اسكندر بوب - شاعر الكلاسيكية المبرز - العاملين من الكتاب بأنهم أضحوا «يطبخون» القصة الشرقية بنصف ريال!

أضحى هم كل من وطئت قدماء بلدا من بلاد المشرق أن يحصل على مخطوط له (ألف ليلة)، لأسباب

وفد جالان إلى القسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية سكرتيراً للسفير الفرنسى فى أعوام القرن السابع عشر، وكانت السفارات إلى الدولة العثمانية تمويلها شركات التجارة الكبرى ويحدد بقاؤها فى المشرق بمعد قليل من السنوات. وكان جالان مكلفاً بجمع مخطوطات ومسكوكات لخزانة الملك التى أضحت فيها بعد نواة المكتبة الوطنية فى باريس، وكذلك لحساب أفراد من المولعين باقتناء المخطوطات والأثار الفنية. قام جالان بمعد من الرحلات فى تركيا والشام لهذا الغرض، وسمع فى إحدى رحلاته طرفاً من قصص (ألف ليلة وليلة). وعندما عاد إلى فرنسا بانتفاء مهمته فى مفتتح القرن الثامن عشر، أرسل له من حلب مخطوط له (ألف ليلة) من ٤ أجزاء كان البداية لهذا الفصل السرد فى تاريخ الآداب الشعبية والرسمية على السواء، ومازالت المكتبة الوطنية بباريس تحتفظ بأجزاء ثلاثة من مخطوط جالان^(١).

إلا أن الحديث عن مخطوط جالان فى المكتبة الوطنية، وما صدر عنه من بحوث، بعضها ذو أصل ثابت موثق وبعضها يشط فى التكهنات، جدير بفصل منفرد. وما يعنينا إياه هنا أن جالان كان أدبياً ذا قلم، ولم يكن مترجماً ملقوماً، ألبس ترجمته «لوبا أوروبا» قربها إلى أذهان قرائه وأذواقهم، فنجحت (ألف ليلة) على يديه فى غزو خيال القارئ الأوروبى حتى يومنا هذا. ظهر الجزء الأول من ترجمة جالان الفرنسية سنة ١٧٠٤، وتوالت الأجزاء حتى ١٧١٢ (عشرة مجلدات). وظهر مجلدان بعد وفاته بسنتين (١٧١٧)، وترجم النص الفرنسى مباشرة إلى الإنجليزية وأعيد طبعه مرات ومرات (أحصيت فى المكتبة البريطانية - مكتبة المتحف البريطانى - ١٩ طبعة مأخوذة عن جالان قبل نهاية القرن ١٨)، وأثارت الترجمة فى بريطانيا الفضول والشغف نفسيهما اللذين أثارتهما فى فرنسا.

كان القرن الثامن عشر يمثل سيادة الأدب الكلاسيكى والقيم التقليدية الراسخة فى كل الفنون،

ثقافية أو تجارية، وكل يعلن عند عودته عن حصوله على مخطوط «كامل» لـ (ألف ليلة وليلة)، مما يفسر العدد الكبير في مكتبات أوروبا، والاختلاف الواضح بينها حسب البلد مصدر المخطوط ومكان كتابته.

زاد عدد الرحالة والموظفين الأوروبيين في الشرق (من الإنجليز والفرنسيين خاصة) في آخريات القرن الثامن عشر بازدياد التجارة والتعامل مع الدولة العثمانية وامتداد مسرح التنافس المسلح على المستعمرات إلى شبه القارة الهندية، وكثرت كتب الرحلات عن الشرق ومذكرات «المسافرين» من كل جنس، وأخذ عدد من الرحالة على عاتقه الشهادة بصحة ما جاء في (ألف ليلة) من وصف لعادات الشرقيين وطرق معيشتهم، كما حرص عدد منهم على وصف جلسات المستمعين في المقاهي وطريقة الرواة في إلقاء القصص. ومن أشهر هذه الكتابات شهادة طبيب يدعى باتريك راسل نشرها في كتاب عن مدينة حلب في ١٧٩٤، وكان الكاتب قد غلف أعماه باعتباره طبيبا مقيما في حلب فأقام فيها ما يزيد على عشرين سنة، ونشر طبعة جديدة لكتاب الأخير عن «الطاهون» باسم (التاريخ الطبيعى لمدينة حلب) أضاف إليه فصولا عن حياة أهل حلب خاصة وأهل الشام وبلاط الدولة العثمانية عامة، فأضحى موسوعة شيقة للحياة الاجتماعية والثقافية لأهل هذه المدينة العربية المرفقة. أورد باتريك راسل في كتابه وصفا لطريقة إلقاء الراوى قصص (ألف ليلة وليلة)، وقال في وصفه جملة تناقلتها المجلات الثقافية آنذاك، ولعلها كانت المرة الأولى التى يناقش فيها القارئ الأوروبي طريقة إلقاء القصص الشمى في المحافل ويسقطها على ما يعرفه من ملاحم هوميروس وأشعار أجداده النورديين والأجولو سكسون - قال راسل إن الراوى يقوم بإلقاء «شبه مسرحى»، ويكاد يعبث بالحركة وهو يحكى القصة، وأضاف أنه من المعتاد أن يترك البطل أو البطلة في مأزق، ويغلت هاربا من بين

المستمعين كى يحفزهم على ارتياد المقهى فى الليلة التالية ليستمعوا إلى ما تبقى منها.

وصف راسل المخطوط الذى حصل عليه فى حلب بعد مرور قرابة تسعين عاما من تاريخ مخطوط جالان، ذاكرا أن اسمه بالعربية (Elf Leily)، ولم يزد ما جمعه بشئ النفس على ٢٨٠ ليلة لنسرة الكتاب فى حلب!

أيد مستشرق من الضباط الذين خدموا فى الهند رواية راسل عن طريقة القصص فى (ألف ليلة) بوصف طريقة الراوى فى الهندا وكان الكتاب والقراء فى آخريات القرن الثامن عشر لا يفرقون كثيرا بين الهند والشام، فكله عندهم شرق، على اختلاف اللغة والجغرافيا والعادات.

انتهر الكاتب سكوت النقاش الذى ثار فى الدوريات الثقافية الإنجليزية حول أصل (ألف ليلة وليلة) وطريقة روايتها والفروق بين القصص المذكورة فى نشرات متفرقة، وأعلن عن حصوله على:

«نسخة من (ألف ليلة وليلة) كاملة لعلها أكمل نسخة وردت إلى إنجلترا وربما أوروبا قاطبة، اشتراها من الأستاذ وايت أستاذ كرسى اللغات الشرقية فى أكسفورد، فى ٧ أجزاء مخطوطة جمعها فى تركيا والبلقانات (شرق البحر الأبيض المتوسط) السيد إدوارد ورنلى منتاجوه».

نشر هذا الخبر فى المجلد الثانى من (ذخائر شرقية) ١٧٩٧^(١) على لسان الناشر المستشرق - الدبلوماسى - الرحالة - سير ولیم أوزلى الذى أكد للقراء أن المخطوط الجديد يحوى كثيرا من القصص التى لم ترد فى ترجمة جالان، وأنه يأمل أن يصدر الكاتب سكوت ترجمة لـ (ألف ليلة وليلة) كاملة. وقدم سكوت قائمة بمحتويات المخطوط مقسمة على ألف ليلة وليلة فعلا،

موضحاً أن هناك فجوة، من ١٤٠ ليلة، سقطت بين الجزئين الثاني والثالث.

يشير ريتشارد بيرتون، في الثبت الذي أورده في الجزء العاشر من ترجمته لـ (ألف ليلة) (٣١) في آخريات القرن الثاني، إلى هذا المخطوط باسم «مخطوط سكوت». وتبعه في ذلك الباحثون في تاريخ (ألف ليلة) وإن ذكروا جميعاً أنه أصلاً يعود إلى ورثلى متاجو الذي حصل عليه من «تركيا»، وكان اسم تركيا يستخدم للدلالة على جميع مناطق الدولة العثمانية. وهو المخطوط الذي تفصل الحديث عنه في هذا البحث لأهميته في نظرنا من وجهين: أولاً لأنه أول مخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) خرج من مصر إلى بريطانيا، وقد أهمله الباحثون. وثانياً لأثره المباشر في كاتب من أهم كتاب القصة الشرقية في الأدب الإنجليزي هو وليم بكنفورد مؤلف قصة «فالك» أو الخليفة الواثق (١٧٨٦).

*

مخطوط ورثلى - متاجو لـ (ألف ليلة وليلة) من مقتنيات المكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم Orient 3507. ذكره زوتنبرج (٣٢) وهو العمدة بين الدارسين الأوروبيين لمخطوطات (ألف ليلة) في آخريات القرن الماضي، ولكنه اعتبره ثانوياً من حيث القيمة إذ يحتل مكاناً هامشياً لطبيعة قصصه وطريقة توزيعها، ومصدره غير مؤكد. وتبع زوتنبرج جميع الباحثين في قصص (ألف ليلة) ومصادرهما حتى مايا جرهارد (٣٣) فسي السبتهات من قرننا هذا، كما خلط بعضهم بينه وبين مخطوط أصغر محفوظ في مكتبة كلية كرايستشرش في أكسفورد.

ولعل السبب في إهمال المترجمين الإنجليز هذا المخطوط هو ضعف إلمام كل من الأستاذ وايت المستشرق المحترف، وكاتبين سكوت المستشرق الهاوى، باللغة

العربية، خاصة العامة المصرية، وكذلك الفحش الصريح لعدد من القصص المصرية التي تميز هذا المخطوط (وهي المجموعة التي اختارها ريتشارد بيرتون بالذات وترجمها فيما سماه «ليال إضافية» (٣٤) أفرد لها المجلد الخامس من الليالي الإضافية التي ألحقها بترجمته الشهيرة لألف ليلة في عشرة مجلدات).

يرجع تاريخ المخطوط في المكتبة البودلية بأكسفورد إلى سنة ١٨٠٢، عندما باعه سكوت لهذه المكتبة، ووضع له فهرساً بالحكايات وعدد الصفحات في كل جزء باللغة الإنجليزية وكذلك بالعربية، وكانت قائمة المحتويات بالإنجليزية قد نشرت في (ذخائر شرقية) ١٧٩٧، وأضيف إليها البيان نفسه باللغة العربية فكشف عن ضعف إلمام سكوت باللغة العربية والخط العربي كذلك، وقد أثبت في مقدمة المجلد الخاص بالفهرس عن أصل المخطوط أنه:

«جلبه من الشرق السيد إدوارد ورثلى متاجو المحترم وبيع في جلسة بيع مخطوطاته بالمزاد، اشتراه الأستاذ وايت من جامعة أكسفورد ثم باعه لجوناثان سكوت الذي باعه بدوره إلى أمناء المكتبة البودلية المجلدين».

أضفى سكوت على المخطوط الصفات نفسها التي ذكرها متاجوها في (ذخائر شرقية) (١٧٩٧): «أكثر نسخة كاملة Perfect لـ (ألف ليلة) وردت لإنجلترا وربما أوروبا جمعاء»، مع تأملات عن الفروقات بين نسخ (ألف ليلة وليلة) وغيرها من القصص الشرقي، مما ورد إلى أوروبا آنذاك، كما نقل إلى صفحات الفهرس نص المكتبات التي نشرتها مجلة «جنتلمانز ماجازين» بشأن مخطوط (ألف ليلة) الذي اشتراه باتريك راسل من حلب، وغير ذلك من استفسارات القراء وتعليقاتهم، لتصبح صفحات الفهرس المهدي إلى مجلس الأمناء المجل من خادمهم جوناثان سكوت ٥٥ بدلا من ٣٢.

على أن نغمة حديث سكوت عن المخطوط تبذل
تماما بعد أن باعه مكتبة البودليان، وتقاضى ثمنه
لا ريب، فبعد الإعلان على لسان المهر لـ (ذخائر
شرقية) أن «من المنتظر أن يصدر مالك المخطوط ترجمة
كاملة وأمانة تعطينا نصاً مرضياً لألف ليلة وهو الأستاذ
العلامة مالك المخطوط»، ودعم سكوت هذا الأمل
بإعلان عن نشر «ترجمة لقصص (ألف ليلة وليلة) لم
ترد في جالان، يترجمها سكوت من مخطوط ورتلى
منتاجو من ٧ أجزاء، جلبه من تركيا وهو اليوم في حوزة
جوناثان سكوت»، وذلك في الصفحة الأخيرة من كتاب
له صدر في ١٨٠٠ بعنوان (قصص ونوادير ورسائل)
- مترجمة عن الفارسية والعربية.

وعندما أصدر جوناثان سكوت طبعته التي زعم أنه
راجمها ونقحها على الأصل العربي، اتضح أنها لا تزيد
على ترجمة جالان المعروفة في الإنجليزية منذ قرن، فيما
عدا المجلد السادس الذي ضمنه عددا من الحكايات
مأخوذة فعلا من مخطوط منتاجو، وكتب في مقدمة
الكتاب (١٨١١) يعطل مسلكه للقراء:

«.... كم أحبط وخاب أمله كمستشرق
يتوهم أن لديه كنزا في ٧ مجلدات من ألف
ليلة وليلة يستحق عناء البحث والترجمة، إذ
وجد أن عددا كبيرا من الحكايات لا يصلح
للنشر باللغة الإنجليزية فنسبة كبيرة من هذه
القصص خارجة على الأدب واللباقة والعدد
الباقى أفه من أن ينشر اهتماما لدى القارئ
الأوروبي، مهما كان أثرها في جميلات
الحريم وفي المستمعين في مقاهى الشرق».

ظل مخطوط منتاجو في البودليان بشكل علامة
استفهام، خاصة بعد أن انتخب ريتشارد بيرتون أذع
الحكايات ونشرها في الجزء الخامس من (ليال إضافية)
وأهداها إلى ماكس مولر وأستاذ آخر من أبناء المكتبة
لرفضهما نقل المخطوط إلى مكان يناسب المترجم!

ولعل خير ما أفاد به بيرتون في بحوث مقارنة نسخ
(ألف ليلة وليلة) أنه أورد مخطوط منتاجو وظهره من
المخطوطات والنسخ المطبوعة في زمانه في ثبوت أو جدول
يوضح العلاقة بينها، ويظهر منه بوضوح أن هناك قصصا
لم تظهر في غير هذا المخطوط من نسخ (ألف ليلة).

وليم بكفورد ومخطوط منتاجو:

كان وليم بكفورد (١٧٦٠ - ١٨٤٤) أول من ذكر
شيئا عن هذا المخطوط في كتاب منشور، وهو ما يعرف
بطبعة لوزان من «رواية لئالك» (١٧٨٧) بالفرنسية،
وكانت الطبعة الإنجليزية للرواية قد صدرت في لندن في
العام السابق وادعى مترجم الرواية ونشرها أنها قصة
شرقية أصيلة وردت من الشرق مع عدد من المخطوطات
والكتب «أحضرها رحالة أديب»، ومثل هذه المقدمة
كانت كفيلة بلبيع القصة المنحولة وتجاحها تجاريا في
السوق. سارع مؤلفها الحقيقي بنشر الأصل الفرنسي
وقدم له بتأكيد أنه مؤلف القصة وأن «سوء تصرف أحد
الأدباء» أدى إلى نشر الترجمة الإنجليزية قبل النص
الفرنسي الأصلي، ولكنها ليست مأخوذة عن أصل
شرقي. ووعد القراء بنشر قصص شرقي في المستقبل، وأنه
قبس نوره من «مجموعة المخطوطات الشرقية الثمينة التي
خلفها السيد ورتلى منتاجو، وأصولها اليوم في حوزة
السيد بالمر الهامى ووكيل أعمال دوق بدفورد».

ولعل (لئالك) وظروف نشرها وشخصية مؤلفها^(٧) من
القصص المهمة في تاريخ الصراعات الأدبية وما يحيط
بظهورها من ظروف خاصة بالمؤلف والمجتمع المحيط به،
ففي حالة بكفورد يظهر اعتراف الأهل والمربين على
(ألف ليلة) وتوجسهم من تأثيرها على شاب تعلق الأسرة
عليه الآمال في أن يكون من رجال الدولة البارزين.

أولع بكفورد منذ طفولته بقصص الشرق العجيب
وبكتب الرحلات والغرائب، وكان الوارث الوحيد لرجل

إلى مكة بالذات إضافة رومانسية من الشاب الإنجليزي المتحمس أو إضافة من المعلم المترجم الذي يعمل على رفع أجره.

يتضح من فحص الأوراق الخاصة والمخطوطة التي خلفها ولهم بكفورد^(٨) أن حكايات (ألف ليلة) الساخنة، التي قدمها الشاب المنتشى بكسر أغلال الوصاية كانت من مخطوط متناجوا، فبين هذه الأوراق ترجمة إنجليزية تكاد تكون كاملة لمخطوط متناجوا إلا أنها مسودة بخط لم أستطع أنا أو غيري من الباحثين في أوراق ولهم بكفورد تعرف صاحبه أو صاحبه من بين من كانوا يعملون في خدمته، كما أنها ليست بخط بكفورد نفسه. ومن الواضح أن كاتب الترجمة كان يدون ما يسمع من «إلقاء شفاهي».

والى جانب هذه المسودات (يزيد حجمها على ألف صفحة في فروغ ورق فوليو) هناك عدد كبير من قصص (ألف ليلة) مأخوذة عن المخطوط نفسه ومكتوب بالفرنسية مع تعديل في الحبكة وفي القصة عموماً يجعلها أكثر إحكاماً، وهي من تحرير بكفورد نفسه، ونسخ أدبية فرنسية مسنة كانت تعيش في كنفه وتراجع أسلوبه في اللغة الفرنسية. كان بكفورد يزمع نشرها إذ وجدت في أوراقه مقدمة كتبها لإحداها وهي حكاية «أسس الوجود والورد في الأكمام»، يعترف بكفورد في هذه المقدمة أن خياله جمع به فخرج عن النص العربي وأعاد كتابة القصة كما لو كان هو مؤلفها، وأن أستاذه حاول كبح جماحه بلا فائدة.

لم يكن بين الباحثين في أعمال ولهم بكفورد (التي بقي معظمها دون نشر في أوراق) من يعرف اللغة العربية، فلم يشبها أو يحققوا الصلة الوثيقة بين «أوراق بكفورد» ومخطوط متناجوا لـ (ألف ليلة)، وكان مهمهم التنقيب عن حكاية أو شذرة يمكن أن يرجع إليها الأصل في رواية (فالك) (١٧٨٦)، ولو كان أحدهم

حصاصي من التجار، وأصحاب مزارع القصب والعبيد في جامبيكا، مات عنه أبوه وهو في العاشرة وكان أحد الأوصياء عليه رئيس الوزراء في ذلك الوقت، وورثته أمه وهي من أسرة نبيلة في اسكتلندا (آل هاملتون)، فأبقت بهجوارها، وتوفر على تعليمه مدرسون خصوصيون في كل فن، فنشأ شديد الحساسية متعدد المواهب وأولع بقصص (ألف ليلة وحكايات فارسية) وبالحديث عن الشرق عمومًا، وعرف عن الصيد والرياضة والمعارف الرجولية - من وجهة نظر أسرته - التي تطمح في أن يصير يوماً من الحكام، وتوجس أولياء أمره ومروه من أثر الحكايات الشرقية على عقله الغض فحرمت عليه، بل أقمعه مؤدبه بإلقاء حزمة من المخطوطات المصورة الثمينة في النار «قربانا على مذهب الذوق السليم»، وكتب بذلك مهتفا فخوراً إلى الوصي على العصى، إلا أن ذلك الفتى الشرى لم يعلم من يزوده بالحكايات الممنوعة والرسوم والزخارف الشرقية التي يمشقها سرا، وعندما بلغ سن الرشيد طرح عنه كل قيد، وانغمس في «تصايف» الحكايات الشرقية، واستأجر كبار الموسيقيين ومهندسي الإخراج ليعيش هو وضيوفه المنتخبون في جو سحري معزول تماما عن العالم الخارجي، لعبت فيه حكايات (ألف ليلة) المأخوذة من مخطوط متناجوا بالذات دوراً مهماً في متعة لخبطة الضيوف المدعوين لقصره لقضاء فترة أعياد الميلاد ورأس السنة. في شتاء ١٧٨٠ - ١٧٨١ كتب بكفورد في رسالة الدعوة لأحد ضيوفه بعده بتقديم حكايات من (ألف ليلة) «ساخنة، ملتهبة من فم الراوي مباشرة» مباهياً: «أستاذي للغة العربية مسلم من مواليد مكة! وكانت ظاهرة المترجمين العرب، خاصة من اللبنانيين المسيحيين، منتشرة في أوروبا في ذلك الحين، إلا أن بكفورد أصر على أن مترجمه «مسلم من مواليد مكة»، ويشير إليه باسم زمير Zemir، ولعله كان يدعى «سمير»، فقد رأيت في أوراق بكفورد^(٨) الخاصة كلمة «سمير» مكتوبة بخط مبتدئ، وهو من مواليد الدولة العثمانية على أي حال، والإشارة

مسلمًا أو عربيًا لما خالجه شك في أن القصة منحولة وأنها أوربية الفكر مع الاستعانة بأسماء أماكن وشخصيات من الشرق.

لم أعثر أنا أو غيري على أصل لرواية بكفورد في مخطوط متناجول (ألف ليلة)، ولم يكن الشاب الإنجليزي ذو الخيال الجامع في حاجة إلى مرجع شرقي أكثر مما ورد عن الخليفة الواثق في موسوعة دهريلو (١٦٨٩) وما قرأه في (ألف ليلة) وغيرها من وصف لبذخ القصور وغلبة قوى السحر على حياة الناس، وأسماء أماكن ومدن تسحر الأذن كبغداد وسامرا واصطخار وشيراز والموصل وغيرها.

على أنني وجدت فيما سطر على حواشي المخطوط باللغة الإنجليزية بخط سكوت، وماورد في أوراق بكفورد ومراسلاته، ما مكنني من استجلاء أصل المخطوط ومكان كتابته في مصر في القرن الثامن عشر، وتحديد مسار المخطوط حتى استقر بالمكتبة البودلية بأكسفورد^(٩).

يقع المخطوط كما أسلفنا في ٧ مجلدات يضاف إليها مجلد يحمل الفهرس وملاحظات المستشرق جوناثان سكوت، يتساوى عدد أوراق كل مجلد (قراءة ٣٠٠)، ولكن القارئ يكتشف أن تقسيمها جاء اعتباطاً لأن عدداً منها يبدأ في منتصف الجملة! كاتبها ليس خطاطاً ولا مثقفاً ولغتها عامية. ومن الواضح أنها مكتوبة في مصر بلغة عامية «فلاحية»، وقد استشف ريتشارد بيرتون ذلك فرجح أن يكون ورتلي متناجول حصل عليها من القاهرة، ولم يحاول بيرتون أن يوفق تواريخ إقامة متناجول في مصر.

يورد ناسخ المخطوط اسمه: «عمر الصفى غفر الله له» في آخر المخطوط، ويورد التاريخ على أنه ١٨ صفر ١١٧٨ من الهجرة، كما يورد في ختام الجزء الثاني التاريخ: ٢٠ شعبان ١١٧٧ هـ، أى أن نسخ المخطوط

استغرق حوالي ستة أشهر. وحسب كل من زوتنبرج وبيرتون أن هذه الشهور تقع في أواخر ١٧٦٤ وأوائل ١٧٦٥. وإذا يتتبع الباحث سيرة ورتلي متناجول وأسفاره في الستينيات من القرن ١٨^(١٠)، نجد أنه جاء إلى الإسكندرية من لجهون في إيطاليا في أبريل ١٧٦٣، ثم أقام في رشيد في العام التالي، واتخذ معلماً للغة العربية وأخذ يجمع المخطوطات الثمينة ويخاطب الجمعيات العلمية. كتب في رسالة إلى الجمعية الملكية قرئت بالنهاية عنه في مارس ١٧٦٦:

«وجدت مصحفاً ثميناً ولكنى لم أتمكن من شرائه لأنه في الجامع الرئيسي ويلزمى ٢٠٠ جنيهها على الأقل لأقنع الإمام أن يسرق لي (١١)».

غادر ورتلي متناجول مصر لفترة قصيرة واحتفظ ببيت وكتبه في رشيد، وكذلك احتفظ بجارية حبشية أنجبت له ولداً. وبعد سنوات من التنقل استقر في الإسكندرية مع جاريته عائشة وابنه مسعود في ١٧٧٢ وكلف معلمه السابق الشيخ على بتعليم الصبي القراءة والكتابة، وتولى هو تعليمه اللغة التركية.

وعند وفاة ورتلي متناجول في ١٧٧٦، اتضح أنه أوصى بمكتبته من المخطوطات والكتب الشرقية لابنه مسعود الذي انتقل إلى إنجلترا تحت وصاية لورد ساندوتش والهامى بالمر الذي احتفظ بالمكتبة لصالح الابن ونفذ وصية الوالد: أن يعيش مسعود في الريف ويتعلم اللغة الإنجليزية ولا يقرب اللاتينية أو اليونانية ولا يقطن في أي وقت في لندن أو أكسفورد أو كامبريدج!

وعند وفاة مسعود بيعت المكتبة في المزاد سنة ١٧٨٧، واشترى الأستاذ وايت مخطوط (ألف ليلة) ومنه اشتراه جوناثان سكوت الذي باعه بدوره لمكتبة البودليان بأكسفورد. على أن من الواضح من أوراق ولهم بكفورد

أنه الملك باز وأخوه الأصغر كهرمان، وخط هذا المجلد ردى وفيه صفحات بفقرات مكشوفة، وعدد ٥ صفحات مكتوبة بخط مختلف.

عدد أوراقه ٣٣٩ ورقة وهو أسوأ الأجزاء كتابة ولكنه الخط نفسه في المخطوط كله.

٢ - المجلد الثاني (Bodl. Orient 551) أقصر المجلدات (١٥٢ ورقة) وأحسنها خطاً، ويمتاز بخاتمة برد فيها: هذا ختام الجزء الرابع (١) من (ألف ليلة وليلة) في ٧٧ ليلة على التمام. في ٢٠ شعبان سنة ١١٧٧. هذا برغم أن صفحة العنوان تورد «الجزء الثاني من ألف ليلة وليلة في ٩٣ ليلة على التمام» مما يرجح أن هذا الجزء أصلاً كتب لمجموعة منفصلة، وأضيف فيما بعد إلى مجموعة متاجور، وهو يحمل حكاية قمر الزمان كاملة، ويختم بوفاة أبيه شاه زمان وتولى قمر الزمان الملك.

٣ - المجلد الثالث (Bodl. Orient 552) يحوى ٢٢٩ ورقة ويبدأ في منتصف جملة لا علاقة لها بالمجلد السابق، ويقص «حكاية حسن البصرى» من منتصفها تقريباً. وهذا هو الجزء الذى ذكر سكوت فى الفهرس أنه لاحظ «فجوة» من ١٤٠ ليلة سأل عنها وايت فأحاله إلى بكفورد.

ينتهى الجزء الثالث في منتصف جملة تكتمل في بداية الجزء الرابع.

٤ - المجلد الرابع (Bodl. Orient 553) يحوى ٢٨٨ ورقة. تجدد فيه بداية الحكايات التى أعاد بكفورد كتابتها بالفرنسية، وأدخل عليها كثيراً من نتاج خياله هو، وهى قصة مازن التى تشبه كثيراً «حكاية حسن البصرى». تبدأ حكاية مازن فى الورقة ١٧٩ وفى الهامش تعليق بخط سكوت: «حكاية مازن يقول الأستاذ وايت إنه ترجمها بطلب من ليدى كرافن أميرة أنسباخ (اسم زوجها الثانى)». وينتهى المجلد قبل نهاية الحكاية.

أن مخطوط (ألف ليلة) موضوع البحث كان فى حوزة ولهم بكفورد فى فترة أعياد الميلاد سنة ١٧٨٠، عندما كانت ترجمة الحكايات وروايتها «ساخته» تمثل أشهى المتع والطيبات التى وعد بها ضيوفه. وفى رسالة مكتوبة بالفرنسية وم محفوظة فى أوراق بكفورد تبشر ليدى كرافن صديقها الشاب أن السيد بالمر أرسل قائمة بالمخطوطات التى فى حوزته، وتدعو بكفورد أن يفحص معها القائمة «حتى لا يحدث خطأ فى اختيار ما يترجم». وكانت ليدى كرافن شابة من أسرة نبيلة، جميلة ورحماء تعيش منفصلة عن زوجها ويدعوها بكفورد فى رسالته «فتاتى العربية الساحرة»، وكانت واحدة من ضيوفه. فى ذلك الاحتفال المسعد الذى أثار كثيراً من الأقاويل عن ممارسات غريبة وسحر أسود! عاد المخطوط إلى بالمر، ولعل ذلك كان فى ١٧٨٣ عندما اضطر بكفورد إلى الإقامة فى سويسرا، وعندما طرح للبيع فى المزاد لم يحرص بكفورد على شرائه بل اكتفى بإرسال مندوب اشترى «حزمة واحدة من أوراق مشابهة»، كما أفاد الأستاذ وايت عندما سئل عن الفجوة الواضحة فى المخطوط.

ولم يظهر لهذه الأوراق المكتوبة بالعربية أثر فى أوراق بكفورد، ولم يستطع أى من الباحثين العثور عليها أو التمكن بما فيها، أو إثبات صحة كلام وايت من عدمه، لكن الشايت أن مخطوط ورنلى - (ألف ليلة) فيه خلط وتكرار وفجوات كثيرة، وأن عدداً من المجلدات يبدأ فى منتصف حكاية وأحياناً فى منتصف جملة.

وصف المخطوط

١ - يحتوى المخطوط على ٧ مجلدات كما أسلفنا، مع أن الكتالوج المعد لجلسة البيع بالمزاد يورد ذكر ٦ أجزاء فقط، ومن الواضح أن جوناثان سكوت هو الذى رتب أوراق المخطوط ورقمناها بحيث تصل إلى ٧ مجلدات. ويورد المجلد الأول القصة الإطار فى (ألف ليلة) (Bodl. Orient 550) ولكن اسم الملكتين يرد على

٥ - يورد المجلد الخامس ما تبقى من حكاية مازن يليها مباشرة عدد من نوادر هارون الرشيد، وما يلقى عليه من حكايات لتعليقه إذ «يضيق صدره» فيخرج ليلا متخفيا ليسرى عن نفسه، ترد فيها إشارات جنسية صريحة بلغة عامية مصرية، الأرجح أنها من وجه بحري وخلفتها مصرية. وينتهي المجلد (٢٣٧ ورقة) في بداية قصة التاجر الشامي ونساء القاهرة.

٦ - يحوى المجلد السادس (Bodl. Orient 555) ١٨٢ ورقة، ويورد قصة التاجر الشامي والنسوة المختلات، ثم يورد عددا آخر من النوادر الجنسية التي اختارها بერთون فيما بعد ليضمها إلى الليالي الإضافية، وكلها مصرية صريحة، وينتهي المجلد في منتصف قصة الوزيرين الآخرين أحمد ومحمد.

٧ - المجلد السابع (Bodl. Orient. 556) يحوى ٢٠٦ ورقة، ويكمل حكاية الوزير محمد وابنته وأخيه وابن أخيه، ويسرد قصص سلاطين آخرين - سلطان الأندلس - ملك العراق، ويختتم بحكاية سلطان الصين الذى تزوج بنت التاجر. وفي صفحة الختام «تروسة» مثقلة مزخرفة بالحبر الأسود والأحمر فيها اسم الناصح «الفقيه إلى الله عمر الصفى» فخر الله له، والتاريخ كما أسلفنا ١١٧٨ هـ.

أسلوب الحكايات في مخطوط متاجرو لفسة المخطوط كما أسلفنا عامية مصرية، فيها كثرة من الأخطاء الإملائية والأخطاء فى كتابة الأسماء، ونلفت هنا نظر الباحثين فى اللغات العامية فى اللغة العربية، فهذا نص عامى مصرى محفوظ منذ منتصف القرن الثامن عشر.

ويحتفظ الراوى بتقسيم السرد إلى ليالٍ، ولا يفتأ بعد فقرات (نقل أحيانا إلى فقرة أو فقرتين) أن يكرر انقطاع شهرزاد عن الحديث لطلوع الفجر ثم عبارة «لما كانت الليلة التالية قالت دنيازاد... إلخ...» تكتب بقلم أغلظ وكلمات منها بمداد أحمر.

وتلتقط شهرزاد غيظ الحكاية بالكلمات نفسها كل ليلة: «بلغنى أيها الملك السعيد الموفق الرشيد صاحب الرأى السديد والفعل الجميل الحميد قال الراوى حكى والله أعلم بغيبه وأحكم وأعز وأكرم فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأم أنه كان فى قديم الزمان والعصر والأوان وسالف الأيام بمدينة...».

وال تكرار سمة عامة فى السرد وفى التعليق، وكثيرا ما يرد فى أحداث القصة وحكيتها، فحكاية «مازن» شبيهة بحكاية حسن البصرى وزوجه ابنة ملك الجان. وإلى جانب الحكاية الإطار - ولاختام لها كما فى طبعة بولاق مثلا - نجد الحكايات متداخلة وشخصياتها تقص قصصا كثيرة لمجرد قضاء الوقت أو للخروج من مأزق أو للتدليل على ما ورد فى حديث لها.

وفى مناسبات الوصف يترك الراوى غيظ الحكاية، ويستغرق فى الوصف بلغة مسجوعة قد يضمنها أحيانا من الشعر. يقول فى وصف معركة فى حكاية «مازن»:

«فرقت العين على العين واصطفت
العساكر واعتدلت الصفوف وتقدمت الألوف
فلم تكن إلا ساعة حتى الثقلت [١] الجيوشان
وخاف الجبان وولب الشجاع حتى أرسلوا
من أفواههم النيران حتى غابوا عن الأهبان
وحذفوا الروس عن الأبدان وجرا الدم وساح
وتقطعت الرماح وضاق متسع البطاح وزاد
الصياح وراح ونادا الشجاع لأبراح فلم يزل
السيف يعمل والدم يهزل ونار الحرب تشعل
وقد شحوا بالأرواح فما كنت ترى إلى جواد
عابر (١) ودم فاير فلم يزالوا كذلك إلى الليل
وانفصلت الطائفتين وخمدت النيران...»
(الجزء الخامس ورقة ٧٢).

أما وصف الجمال فتقليدى، لا فرق فيه بين كون الموصوف ذكرا أو أنثى: تبدأ شهرزاد فى وصف مازن فتقول:

مخطوط متناجو بضاعف فترات الإخماء فى بعض الحكايات؛ ففى حكاية «أنس الوجود والورد فى الأحكام»، يمتد الملك درياس عقد الحببين بعد طول شتات، ويحكى أنس الوجود لزوجته قصة ابن الملك وبنت الوزير ثم «يتماثقان ويمضى عليهما أسبوعان لا يعرفان من مروح ومن يحىء» (المجلد الرابع ص ٣٠٨).

وبالمقارنة بالحكاية نفسها فى الطبعة المصرية الشعبية، المتداولة اليوم، نجد أنهما «خرقا فى بحر الغرام ومضت عليهما سبعة أيام وهما لا يدريان ليلا من نهار» (الجزء الثانى ص ٢٨٣).

لعل ولهم بكفور كان الأديب الأوروبى الوحيد الذى أتبع له أن يطلع على عالم (ألف ليلة) كما صوره خيال الراوى الشعبى المصرى دون مصفاة المترجمين الأدباء. والحديث عن أثر (ألف ليلة وليلة) فى الأدب الإنجليزى وعصائص القصة الشرقية حديث طويل نفرد له فصلا قادمًا. على أن دراسة مخطوط متناجو يمكن أن تقدم للباحث المصرى فى الأدب الشعبى واللغة العامية المصرية مادة خصبة، إلى جانب ما يقدمه لدراسات (ألف ليلة).

«شاب مليح نقى الألوأب طيب الكلام حسن الابتسام معتدل القوام كأنه خصن بان أو عود غيرزان كان اسمه مازن كما قال فيه بعض واصفيه هذه الأبيات؛

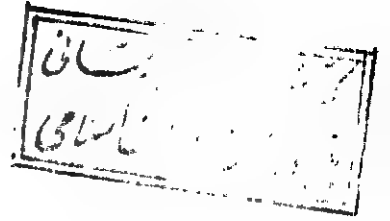
جاء وفى قده اعتدال
مهفوف ما له مثل
وقد حقت عطفه شمالا
وأتقلت جفنه شمول
ثم انشأ راقما بخده
فثنى إلى نحوه العقول
فجسم ناعل حفيف
وردف خارج ثقيل

ولعل التشبيب بنقطة الأبطال فى (ألف ليلة) مما فتن ولهم بكفور فى ثورة ضيقه منذ صباه المبكر بالقيود التى تفرضها أمه الاسكتلندية المترمة وأوصياؤه من النبلاء المتحرفين، هذا إلى جانب المغالاة فى وصف المواطن والانفعالات؛ فالمعشاق «يفشى عليهم من لذة الوصال»، وهذا وارد فى جميع نسخ (ألف ليلة)، ولكن نص

الهوامش

لزيد من التفصيل لعدد من نقاط هذا البحث انظر:

1. Abdel Halim, Mohamed. Antoine Galland, Sa Vie et son œuvre. Paris, 1964.
2. Oriental Collections, II (1797).
3. Burton, Richard F. Alf Laylah wa Laylah: Book of the Thousand Nights and a Night, vol x, 1888.
4. Zotenberg, H. Histoire d'Ala Al-Din..... avec une notice sur quelques Manuscrits des Mille et Une Nuits, Paris 1888.
5. Gerhardt, Mia. The Art of Story-Telling, A Literary Study of the Thousand and One Nights, Leiden, 1963.
6. Burton, Richard F. Supplemental Nights of the Book of the Thousand Nights and a Night, 1888 Vol. V.
7. Moussa-Mahmoud, Fatma (ed). William Beckford of Fonthill... Bicentenary Essays, Cairo, 1960.
8. Beckford and Hamilton Papers, now in the Bodleian Library, Oxford.
9. Moussa-Mahmoud, Fatma. «A Manuscript - Translation of the Arabian Nights in the Beckford Papers.» Journal of Arabic Literature, VII, Leiden.
10. Curling, Jonathan. Edward Wortley Montague, 1713-1776, The Man in the Iron Wig. London, 1954.



ملاحظات عن ألف ليلة وليلة

محسن مهدي*

تتكون (ألف ليلة وليلة) من قصص وضعت داخل إطار قصصى عام يروى الظروف الصعبة فى تاريخ البيت الملكى الهندى الإيرانى الساسانى القديم الذى كان سلطانه يمتد من سمرقند إلى بلاد الهند والصين . ويروى الكتاب سوء الحظ الرهيب الذى أصاب كلا من البيت الملكى وأهم مدينة فيه، بلغة متواضعة غير دقيقة وأحياناً دارجة، ويضفى ذلك على العمل كله طابعاً فكاهياً بالذات إذا أخذت فى الاعتبار نهايته السعيدة. وقد كتبت القصص فى المصوّر الإسلامية وأعيد كتابتها، ووضعت فى إطار الماضى الذى يمتد عبر تاريخ الديانات السماوية المعترف بها، ويرجع ذلك على الأقل إلى عصر النبى سليمان. ومع هذا، نجد أن القصص منحصرة داخل إطار قصصى يضع رايها خارج أزمته اليهودية والمسيحية والإسلام وبلادها. وتتميز القصص على لسان شابة وثنية ذات حكمة، وتروىها الملك وثنى فى بلد وثنى فى زمان وثنى. وتزعم شهرزاد أنها تتحدث عن أحداث ماضية، وفى الحقيقة هى تتنبأ بأحداث قادمة. وهى تتكلم عن مخاوف وآمال وعن كوارث قادمة وعن نهاية سعيدة ونتائج مبهجة. ومن الممكن أن نقول بصفة مبدئية إن الموضوع العام فى (ألف ليلة وليلة) هو تاريخ العلاقة بين ملكية وثنية والمقائد السماوية، وهو تاريخ يبدأ فى الأزمنة القديمة فى ظروف تبدو كأنها ستؤدى بهذا البيت الملكى إلى كاهنة، ولكنها تنتهى بمهرجان تجد فيه أن كلا من البيت الملكى ومدينته يحتفلان فيه

* أستاذ الدراسات العربية — جامعة هارفارد . ترجمة عن مؤلف بأستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب جامعة القاهرة.

المرّة الثانية، فإن الحب ينزل من فوق الشجرة، وعندما يلمس الأرض يقول لها : «أنا سعيد الحظ ، سعد الدين، ويسعد أن سوء الحظ والتدهور اللذين يصيبان البيت الملكي يتوازنان مع حسن الحظ والازدهار لعقيدة من نوع جديد، تبدو كأنها تشير إلى تخمن مصير سئى الحظ ويمثلهم كل من الصبى مساعد المطبخ والرجل الأسود. وفي الحقيقة أن تحول العشرين جارية إلى رجال فى هذا المشهد يدلّ على أن التكوين الفلكى الجديد يقف عموماً فى صف هؤلاء الذين يعانون من سوء الحظ، وبمع ذلك النساء والرجال السود جميعاً اللذين يشتركون فى تمرد مشترك على التقاليد التى كانت قد ثبتت مكاناتهم التنبئية فى المجتمع.

وتأثير المشهد على الأخ الأكبر جعله ينفر من الأشياء التنبئية عموماً ومن السلطة الملكية خاصة. ويقترح على أخيه الأصغر أن يتركاً مملكتيهما ويطولاً دون هدف حبا فى الله وألا يعودا إلا عندما يقابلان إنساناً يمانى مأساة أكبر. وبعد يومين فقط، يصلان إلى شاطئ البحر ويثران على ماكانا يحفان عنه. ويسوأنه كان جنياً أسود ففكر فى صعوبة السيطرة على النساء، وكان قد دبر الخطة التالية، قام هذا الجنى الأسود باعتطاف عروس فى ليلة زفافها، ووضعها فى علبه زجاجية كبيرة مقفولة بأربعة أقفال من الصلب ثم وضعها فى قاع البحر. ولم يطلق سراحها إلا عندما كان يستطيع أن يكون معها على شاطئ البحر. وعندما يرى الملكان اقتراب هذا المخلوق الخفيف منهما يتسلقان شجرة كبيرة كانت فى مرج ويختبئان بين أغصانها. ولكن بمجرد أن يضع الجنى رأسه على حجر امرأته وينام تراهما هى وتروح رأس الجنى من على حجرهما وتجرهما على النزول من فوق الشجرة ليشتعا رغبتهما، وتهددعهما بأنها سوف توقظ الجنى الذى سوف يفرقهما فى البحر إن رفضا تلبية طلبها. ويحدث هنا أن الخوف من الموت الذى يحل محل كل من الخوف من الله والتخلّى عن

وأول تنويه يوحى بأن العقيدة الدينية تلعب دوراً ما فى سوء الحظ الذى يواجهه البيت الملكى فى مشهد الحديقة المشهور الذى يحدث فى قصر الأخ الأكبر، أى الملك شهریار. وهناك مشهد مخبئة آخر يحدث قبل مشهد الحديقة هذا، وذلك فى غرفة نوم الأخ الأصغر، أى الملك شاه زمان، فى سمرقند، وكان يمثل انهيار الأسس التقليدية للزواج ويدل على المعانى السياسية المرتبطة بتعدد النساء وبالذات لوكن ملكات. ولكن مشهد الحديقة يشير الدهشة أكثر، ويحدث فى الهواء الطلق، ولا يشترك فى العملية اثنان فقط بل اثنان وأربعون مشاركاً. وتظهر فيه الملكة فى الحديقة ومعهما أربعون جارية. وعندما يخلعن ملابسهن يتبين أن عشرين منهن من الرجال السود اللذين كانوا يرتدون ملابس النساء ويسكنون فى القصر. وعشيق الملكة هنا ليس الصبى مساعد المطبخ غير المعروف الذى ظهر فى غرفة نوم شاه زمان، ولكنه فى مشهد الحديقة رجل أسود تناديه هى باسمه وينزل هو من فوق شجرة. وفى آخر المشهد الذى يمتد طيلة يوم بأكمله، يقفز فوق سور الحديقة ويتجه إلى الطريق. ويتكرر هذا المشهد مرتين فى الحكاية الإطار. وأول من يرى هذا المشهد هو الأخ الأصغر، ويكون له تأثير شاف عليه لأنه يراه أن سوء حظه ليس فريداً من نوعه ولا خطيراً كما كان يعتقد. وهو يدرك بعد أن يرى المشهد أنه بالمقارنة أحسن حالا. ويلاحظ الأخ الأكبر التغيير الذى يحدث فى لون أخيه الأصغر وشهيته، وعندما يسأله عن السبب يتعرف الحادتين. وهو مستعد أن يصدق سوء حظ أخيه الأصغر ولكنه يشك فى سوء حظه هو نفسه. حيث، يطلب منه الأخ الأصغر أن ينظر بنفسه ويشاهد كلاهما إعادة المشهد. ولكن هناك فرقاً بين المشهدين، فعند حدوث المشهد فى المرة الأولى تنادى الملكة عشيقها الذى يدعى مسعود ولكنه لا يرد عليها، أما عند حدوث المشهد فى

المبادئ الدينية من هذه اللحظة يجعل الملكين الفيوريين بخونان الجنى الفيور. وكل ما يعلمه الملكان من هذه التجربة هو أن هذه المرأة كانت معتمدة خيانة الجنى بنجاح، وأن ذلك كان يتم تقريباً في وجوده، وأنها كانت تفعل ذلك طيلة فترة غير قصيرة. وكانت المرأة قد جمعت خواتم محبيها ويقول البعض إنها كانت ثمانية وتسعين خاتماً وأخرون يقولون إنها كانت خمسمائة وسبعين. وتشرح المرأة للملكين - وهي تعامل الجنى بمنتهى الاحترار - أن نقطة الضعف في خطة الجنى كانت تتصل بجهله بحقائق الواقع، وهو أنه عندما تمنى امرأة ما شيئاً فلا يستطيع أن يقف في طريقها شيء، وأن قوة إرادتها بمثابة قوة القدر أو الحكم الإلهي.

ويندهش الأخوان ويستريحان لحجم مشكلة الجنى وللاستحالة الكاملة لحماية النساء من سلوكهن القدرى. وبهذه الطريقة، تصبح مؤسسة الزواج - أى هذا المقد الذى يعقد بين رجل وامرأة والذي يأخذ فى الاعتبار ضعف المرأة وحق الزوج فى مزاوله حقه الشخصى - تصبح إذن مرفوضة تماماً، فحتى كائن قوى وغير عادى مثل الجنى باعث الرعب لا يستطيع أن يضمن لنفسه هذا الحق. وعند عودته لملكته يستأنف الأخ الأكبر واجباته باعتباره ملكاً ويتخلص من زوجته وجواربها ويبدأ خطته التى تحولت إلى نظام يمنعه الزواج من امرأة كل ليلة ثم التخلص منها فى الصباح. ويستمر هذا الحال حتى تصل شهرزاد لثريه أن حل المشكلة على هذا المنوال من الصعب الاستمرار فيه، وأنه بمنزلة الزمن لن يكون ضرورياً.

وتصور شهرزاد على أنها امرأة متعلمة وذكية وحكيمة، وأن لديها مواهب أدبية. إنها قد اطلعت على الكثير من الكتب وبالدات على نوعين منها : إذ قرأت - من ناحية - تلك الكتب التى تتناول علوم الفلسفة والطب وقرأت - من ناحية أخرى - كتب التاريخ والأمثال الشعبية التى صاغها رجال عظماء وملوك. ويبدو

أنها فكرت كثيراً، وبعثت، فى روعة كل من الملك والمدينة، وهى الورطة التى تعنى أنه أصبح من الصعب العثور على امرأة للزواج، ولذلك قررت أن تمسك بزمام المشكلة وتطلب من والدتها الوزير أن يقدمها للملك كى تصبح زوجته. ويظهر نوع حكمته أولاً فى حوارها مع والدتها الذى يحاول أن يصرفها عن فكرتها راوياً لها قصة الحمار والثور. وتتناول هذه القصة أسراراً معروفة عجيبة متصلة بعالم الحيوان وليس بعالم الملائكة. وتروى القصة حكاية تاجر يملك مزرعة وبعض الحيوانات. وسر هذا التاجر أنه يفهم لغة هذه الحيوانات ولكنه لا يستطيع أن يسرح بهذا لأنه لو فعل ذلك فإن الموت سيلاحقه. ويسمع التاجر كلام الحمار الذى يحيا حياة مريحة، إذ ينصح الثور الذى يعمل عملاً شاقاً بالطريقة التى يمكن أن تمنحه حياة مريحة، وذلك إذا تظاهر بالمرض. وعندما ينفذ الثور هذه النصيحة يجبر التاجر الحمار على أن يقوم بعمل الثور. ويشر هذا الوضع عدم رضا الحمار فيروى على الثور كذبة يقول فيها إنه قد سمع التاجر يقول لمساعدته إنه لو استمر الثور فى مرضه حتى اليوم التالى فسوف ينقله إلى المذبح، فيضحك التاجر عندما يسمع هذا الكلام. وتلج زوجته عليه بالسؤال لتعرف السبب الذى جعله يضحك، وكان التاجر على وشك أن يفصح عن سره ثم يموت. وحينئذ يسمع التاجر ديكاً كان يعرف كيف يسيطر على خمسين دجاجة دون صعوبة، وهو يقول لكلب إن كل ما يجب على التاجر أن يفعله هو أن يأخذ زوجته فى حجرة صغيرة ويضربها حتى تندم على طلبها. وينفذ التاجر اقتراح الديك وينقذ حياته. ولم تستطع هذه القصة أن تجعل شهرزاد تتخلى عن خطتها. وبما أن نجاح خطة شهرزاد سوف يتوقف أساساً على نجاح القصص التى ستروىها للملك مما يفيدنا فى أن نعرف السبب الذى جعل قصة الحمار والثور تفضل. ودون شك، فإن شهرزاد كانت تسمى السبب، لأنها كانت متأكدة من أنها لن تقتل فى صباح اليوم التالى إن روت قصة ناجحة. وعدم نجاح أية قصة قد يرجع إلى عدة

كان قد بدأ بنات النبلاء ثم بنات قواد الجيش وأخيرا بنات التجار. وهكذا تكون قصتها ناجحة، فهي تطبق معرفتها السرية دون أن تصرح بها. وهي تخطط أن تروى للملك قصة تجذب انتباهه تماما وتجعله يغير سلوكه المعروف، وبهذه الطريقة سوف تنتقد نفسها وبنات جنسها. وتحتاج شهرزاد لتنفيذ خطتها إلى أداة أو مساعد يساعدها، ويقع اختيارها على دنيازاد التي تصورها سنا، وتعلمها ما يجب أن تقول له عندما يوصلونها إلى غرفة نوم الملك. وعندما تصل شهرزاد إلى الملك تتظاهر بالبكاء كي تقنعه بأنها في حاجة إلى أن تروى أختها حتى تودعها. ومهمة دنيازاد أنها تعرف الملك بأن شهرزاد تعرف الكثير من القصص الجذابة ثم تلج على شهرزاد حتى تجعلها تروى قصة بسيطة ثم تمدح قدرتها القصصية. ويعنى اسم شهرزاد «من جنس النبيل» بينما يعنى اسم دنيازاد «من العقيدة النبيلة»، وبهذه الطريقة تظهر العقيدة للمرة الثانية باعتبارها أسماء لأداة تستخدمها ملكة في خطتها ضد ملك. ولكن يغير الاسم في هذه المرة؛ فبدلا من أن يكون «سعيد الحظ أو سعد الدين» يصبح «العقيدة أو الدين النبيل». والمقصود في هذه المرة ليس محبا أسود ولكنه امرأة شابة تحب أو تبدو أنها تحب الحكايات. وترتب على حماسها المسمى إثارة رغبة الملك في أن يستمع إلى حكايات شهرزاد ويسمح «للجنس النبيل» بأن يجرب فعله الشافى. وهكذا يحل محل الجانب الغامض الداكن للعقيدة التي كان يمثلها مسعود، الجانب التلقائي المحبوب والذي تمثله دنيازاد التي تمثل أداة للحكمة السرية وليس للرغبة الغامضة.

- ٢ -

وأول حكاية تروىها شهرزاد هي قصة التاجر والجنى. يملك التاجر ثروة عظيمة وله أسرة كبيرة فيها عديم وزوجات وأولاد. وهو يسافر إلى غمار بلاد لهيرى

أسباب، فمن الممكن ألا تكون لها صلة بموضوع الساعة، ومن الممكن أن تكون قد رويت بطريقة سيئة ولا توصل حينئذ المعنى للمستمع، وأسباب أخرى من هذا القبيل. وفي هذه الحالة تكمن المشكلة في أن الوزير الذي يروى القصة لا يفهم المقصود منها. فحسب فهمه هو هناك نقطتان في القصة لهما علاقة مباشرة بموقفه هو وشهرزاد. فهو يقول إن موقف شهرزاد هو موقف الحمار الذي يتدخل في شؤون غيره وينتهى به الأمر بأن يقوم هو بعمل الثور. أما هو فيقارن موقفه بموقف التاجر الذي سوف يعاقب شهرزاد بالطريقة التي عاقب بها التاجر زوجه حتى جعلها تلعن عن رأسها. ولكن الحمار في القصة أوقع نفسه في مشكلة بسبب معرفة التاجر سراً بلغة الحيوانات. وأدى ذلك إلى مشكلة زوجه أيضا. ولكن الوزير ليس لديه أية معرفة بأية لغة في السر. وفي الواقع، فإن شهرزاد هي التي تملك سرا. وسرها هذا يسمح لها أن تفهم أن لب قصة الحمار والثور يكمن في الكذبة التي جاء بها الحمار ليميد الثور لملكه. وهذه الكذبة - إن تذكرنا - كانت الحادثة التي جعلت التاجر يضحك وتسببت في مشكلته مع زوجه. ولم ير التاجر نفسه لب الموضوع لأنه سمح لنفسه بأن يهدد بالموت بسبب زوجه بدلا من أن يسجنها وأن يهددها بإرسالها إلى المذبح. وكان هذا هو لب موضوع معرفته لغة الحيوانات ولم يكمن في المضايقة الناتجة عن العمل العسير ولا في الألم الذي يترتب على الضرب بالعصا.

وعلى عكس ما قام به كل من التاجر في قصة الحمار والثور ووالد شهرزاد في الحكاية الإطار، فإن شهرزاد تقرر أن تستغل معرفتها في الحال وتهدد والدها بأنها سوف تقضى عليه إذا امتنع عن تقديمها للملك، وإلا فإنها سوف تذهب للملك وتقول له إن والدها - وهو الوزير - يعتقد أنها تصلح لمن أحسن منه وإنه كان يخفيها عن الملك ويخالف بذلك أوامره (وكان المفروض أن تكون من أوائل النساء اللاتي يؤخذن للملك الذي

مصالحة المألفة. ولكن أهم ما فيه أنه رجل تقى يؤدي واجباته الدينية ويلتزم بدقة بمسؤولياته المتعلقة بمن يسأل عنهم ويعملاته. وفي يوم من الأيام النافعة عندما يفرغ من أداء الصلاة في حديقة في مكان ما في بلد أجنبي يجد نفسه متورطا في موقف غريب ومخاطر. ويحدث ذلك دون علمه. فبعد أن أكل بعض التمر مع غذائه قذف النوى. وفجأة يظهر له جنى مخيف في يده سيف زاعما أن نواة من هذا النوى أصابت ابنه غير المرئى وقتلته في الحال. وطالب الجنى بحقه الشرعى الذى يسمح له بأن يأخذ بثأر ابنه بقتل التاجر. ويرفض الجنى أن يستمع إلى دفاع التاجر عن نفسه بقوله إن جريمة القتل المذكورة لم تكن مقصودة منه. وأنتم ترون مشكلة التاجر فهو رجل مؤمن يحرم الشريعة ويجد نفسه الآن في مواجهة هذا المخلوق المرئى وغير المرئى في الوقت نفسه الذى يزعم أنه قتل ابنه غير المرئى، وهو ينوى الانتقام منه حسب ما تقضى به الشريعة التى وضعت أساسا لحماية المخلوقات المرئية. ويؤزم الجنى أن الشريعة يجب أن تقصد أن تنظم العلاقات بين المخلوقات المرئية وغير المرئية، ويرفض أن يفهم الفارق القانونى بين الجريمة المقصودة وغير المقصودة، وبهذه الطريقة يسن الجنى قانونه الخاص. أما التاجر فهو لا يفهم المأزق الذى وقع فيه ولا يستطيع تفسيره فى ضوء الشريعة، وهو يرجع سبها إلى القدر المحترم الأسمى. وبهذه الطريقة يبدو أن كلا من الجنى والقوة التى يمثلها يزمعان القضاء على رجل تقى وعلى قلب تعاليم العقيدة والشريعة.

وهنا يطلع النهار كما يرد ذلك فى أقدم طبعة لكتاب (ألف ليلة وليلة). وتعتبر دنيا زاد (وهى تنتمى إلى «العقيدة النبيلة») هذه القصة القاسية سارة ومدهشة. ولكن الملك هو الذى يجب عليه أن يتراجع عن قتل شهرزاد، وهو لا يمتثل هذه القصة سارة ولا مدهشة، بل يعتبرها تشد الانتباه وتثير التفكير وتمنعه من التخلص من شهرزاد كما تخلص من العديد من النساء من قبل. فقد

سبق أن عانى الملك نفسه إحساس الخوف من الموت على يد جنى مخيف متزوج من امرأة. والآن يعرف أن الجن قادرون على الإنجاب أيضا وهم ينجبون أولادا وبنات غير مرئيين، وفى استطاعتهم أن يتخلوا أشكالا مرئية. وليس سرا أن عدد النساء المرشحات للزواج فى مدينته قد انتهت وأن المجموعة الأخيرة منهن كن من بنات عائلات متوسطة غير معروفات الأصل. وهنا يتساءل الملك عما يحدث إذا جاء له الوزير فى ليلة من الليالى بابتنة جنى دون معرفته ثم يقتلها الملك فى صباح اليوم التالى؟ فتصرف الجنى فى مثل هذه الحالة مثل تصرف الملوك فهم يفسرون الشريعة تفسيراً قاسياً ويتفق مع مصالحتهم وهم كذلك سريعون فى الانتقام. وثبت له شهرزاد بهذه الحكاية أن ما كان يعتبره قرارا صعبا له شخصيا وهو قرار من الممكن أن يمش به مدة باعتباره ملكا وزوجا، أصبح لا يمكن التمسك به، فكل ما يعرفه هو أن والد شهرزاد نفسه جنى أو أنه سبق له أن قتل عدة بنات من الجن ولا ريب فى أنهم سيقتلونه قريبا. وبما أن التاجر المسكين فى القصة لم يقتل بعد، وبما أن هناك بقية باقية للحكاية، فإنه من الواجب على الملك أن يعرف إن كان هناك حل لهذا المأزق. وهكذا ينقل حياته لا رافة بها ولكن خوفا من الموت. وتضع شهرزاد بذلك تولنا للرعب يمثل تصرف الملك.

وعندما تستكمل الحكاية يطلب التاجر الرافة من الجنى ولا ينالها، ولكنه ينجح فى الحصول على مهلة سنة كى يودع خلالها أسرته ويوزع ممتلكاته ويسدد ديونه ويعود إليه. ويتعهد بذلك ويقسم بالله. ويقتنع الجنى أخيرا بأن التاجر سيقبض بهمه وإن كان قد تشكك فى بداية الأمر فى نية التاجر على العودة بعد مضى سنة. وتصديق الجنى لإيمان التاجر بالشريعة ووفائه بتعهد لربه أثبت أنه فى محله. وبالفعل يعود التاجر فى آخر العام، ويرجع ذلك إلى أن خوف التاجر من الله أقوى من خوفه من الموت، أو إلى أن عادته بالوفاء دائما بوعده قد

السحر وتمنحه الوسيلة التي تمكنه من تحويل زوجه إلى
بغلة ولا يصاب الرجل الأسود بشيء.

والمقصود عموماً من هذه الحكايات هو أن تكون
الحكاية فنية لإنقاذ حياة إنسان. وهذا ينطبق أكثر على
شهرزاد. أما فيما يخص الملك فيبدو أن هذه الحكايات
الثلاث تجعل موقفه أقل استقراراً عما كان عليه من
قبل. فهناك أولاً هذه المهارات السحرية التي تبدو يسيرة
التعلم والتي يبدو أن كثيراً من النساء الشابات تمارسها.
لذا، تسأل الملك كيف يمكنه التأكد من أن المرأة
القادمة في غرفة نومه لن تحول إلى كلب أو بغل قبل أن
تسمح له بقتلها؟ وكيف يمكنه التأكد من أنه سوف
يجد امرأة تخلصه من السحر؟ ولكن لماذا ستوافق أية امرأة
على أن تخلصه من السحر بعد كل ما قاله عن النساء
وكل ما اقترفه في حقهن حتى الآن؟ فمعرفة بأن ليس
جميع الجن من النوع الشرير والشرير لا ينفعه في
شيء؛ فهو لا يجيد رواية الحكايات، وهو ليس من نوع
الرجال الذي يمكن أن تحبه جنبة مؤمنة، فهو يشعر أنه
مهدهد بكل من قدرة الإنسان على السحر وقوة الجن
الخارقة. ويبدو أن شهرزاد تمي جيداً طبيعة عملها فهي
تتكلم عن السحر بسهولة وبخبرة لدرجة أنه يصبح من
الصعب التأكد من أنها لا تمارسه، وما الذي يرهده هي
في الحقيقة؟ فجنيتها المنتقم جرد من قوته بعد أن سمع
الحكايات الثلاث التي تدور حول آدميين والتي لا يقتل
فيها إلا الجارية. ويضحى بهذه الجارية في مناسبة تستعيد
موقفها يكلف فيها أحد المؤمنين بأن يضحى بانه.
والمسؤول الوحيد عن جريمة القتل في هذه الحالة هي
امرأة تغار لأنها لم يكن لديها أبداً ابن من رحمها
فتجعل الأب يقتل أم ابنه الوحيد وترغب في أن يقتل
الابن أيضاً. أما فيما عدا ذلك، فحتى النساء المنتقمات
فيهن شيء من الرأفة ويحولن أعداءهن إلى حيوانات
جميلة. الرجال لا يقتلون زوجاتهم عن قصد أبداً حتى
عندما يضبطونهن في موقف زنى برغم أنهم يواجهون

أصبحت جزءاً من طبيعته. وعلى أية حال، فعندما كان
التاجر ينتظر الجنى مر عليه بالمصادفة ثلاثة شيوخ
مسنين، وكانوا يقتادون غزالة وكلبين أسودين وبغلة،
ويروى عليهم حكايته. ويجلس الرجال معه ينتظرون
ليشهدوا ما سيحدث. وعندما يصل الجنى يعرض عليه
كل من الرجال الثلاثة المسنين أن يروى له حكايته
كفدية لثلث دماء التاجر. وكان من المنتظر أن الحكايات
الثلاث ستتمحو رغبة الجنى الشديدة في الانتقام وتقف
ضد القانون الأعلى الذي كان قد طلبه حتى يحل محل
الشرعية التي جعلها الجنى غير صالحة.

وفي الحكاية الأولى تمسخ زوج الرجل المسن
الغيرة التي لم تنجب، في شبهه بجاريته وابنها إلى بقرة
وعجل، وعندما يعود الرجل المسن تجعله زوجه الغيرة
يضحي بجاريته وتقر بها بانه أيضاً في عيد الأضحى.
وتنقذ الغلام ابنة راهب وهي أيضاً ساحرة، وتشرط أن
يسمح لها بأن تتزوج من هذا الغلام وتقضى على المرأة
الغيرة بأن تمسخها حيواناً، ويعترض الزوج الرحيم على
فكرة تحويل زوجه إلى بقرة أو إلى حصان أو جاموسة،
فتحول زوج ابنة زوجها إلى غزالة رفيقة كي ترضيه.

وفي القصة الثانية يظهر الرجل المسن الثاني، وهو
تاجر أشفق على فتاة مسكينة ضائعة ووافق على الزواج
منها. ويحدث ذلك أثناء قيامه برحلة تجارة إلى الهند.
وبين بعد ذلك أنها جنبة مؤمنة كانت قد أحبته. وتنقذه
من أخويه الغيورين اللذين يحاولان أن يفرقاه هو وعروسه
أثناء رحلة عودتهما وتصر هي على قتلها. وتدخل هو
دفاعاً عنهما ويرجوها أن تصفح عن جنونهما وبلغ على
ذلك حتى تتنازل عما كانت تقصد إليه، وتحولهما هي
إلى كلبين أسودين وتصر على أن يمكثا على هذه الحالة
طيلة سنوات عشر.

وفي الحكاية الثالثة يعود الرجل من رحلة ليجد
زوجه مع رجل أسود. وتحول المرأة زوجها إلى كلب
وتطرده من المنزل، وتتعرف عليه ابنة جزار وتخلصه من

الكوارث والإذلال بسببهن. والمثال الوحيد للزنى هو الذى ترتكبه زوجته مع رجل أسود. ويدو أنها لا تعاقب على ذلك؛ فالزوج ينتقم من زوجها لأنها كانت قد حولته إلى كلب بأن يحولها إلى بغلة وهو لا يعاقبها على الزنى. ولا يمس الرجل الأسود. أما زوج الجنية المؤمنة الحنون فهو يوافق على أن يصفح عن أخويه الغيريين اللذين حاولا أن يقتلاه هو وزوجه. وأقل ما يمكن قوله هو أن الطريقة التى تقدم بها شهرزاد العقيدة الذهبية فى الحكاية ليست واضحة مع أن الأدمى المؤمن الوحيد فى القصة يظهر رجلاً قويا محترماً للشرعة يعتمد عليه. وبينما هو صحيح أن الجنية المؤمنة تطبق الشرعة بنفسها، وهى أكثر قسوة من زوجها تجاه أخويه، فهى لا تتعدى العقاب الذى تنص عليه الشرعة، ومن الممكن إقناعها بأن تخفف العقوبة إلى ما يمكن اعتباره سبباً محدوداً الأجل. ومن الواضح أن شهرزاد لا تعجبها تصرفات الملك القاسية برغم أنه ليس من الواضح حتى الآن ما تريده منه؛ فحكايتها الأولى أساساً عن تجار والتجار أناس عاديون. فالتقصص إذن لا تمس المدينة أو الملوك؛ وهم المسؤولون عن المدن.

- ٣ -

والحكاية التالية هى قصة صياد السمك والجنى، وهى أساساً عن ملوك. ويصطاد فيها الصياد بشبكته قملماً نحاسياً مقفلاً بغطاء من الرصاص ومحفور عليه «الله أكبر». وعندما يهد ببيع القملقم يفتحه ويغاجاً بخروج جنى مخيف منه. ويوجه الجنى كلامه فى الحال للنبي سليمان ويقرر أنه لن يمارضه مرة أخرى بكلمة ولن يعصى له أمراً. وبعد ذلك، يلتفت إلى الصياد ويطلب منه أن يختار الطريقة التى يريد أن يموت بها. ويقول الصياد للجنى إن نهاية الزمن تخمين هنا وإن النبي سليمان قد توفى منذ ألف وثمانمائة سنة وأنه من الأفضل له أن يشرح سلوكه الجنونى. وهنا يتبين أن

الجنى كان أحد الجان المتمردين الكفار الذين عصوا النبي سليمان. وكانوا قد اعتقلوا وأدخلوا على النبي سليمان. وعندما أجبروا على طاعته رفضوا ذلك، فوضعوا داخل قماقم خضمت بعارة «الله أكبر». ويدو أن قضاء ألف وثمانمائة سنة فى السجن قد أعلم هذا الجنى بأن سبب التمرد والكفر قد ضاع سدى وأنه لا بد أن يسترجع حريته بأن ينضم إلى أتباع النبي سليمان العظيم. ولكن، خلال سجنه يقرر الجنى من حين لآخر الطريقة التى سوف يجازى أوبعاقب بها الشخص الذى سيجرّه. وقراره هذا مرتبط بحالته النفسية. والذى حدث هنا أن الصياد أطلق حرية الجنى عندما كان قد قرر أن يقتل محرره. فى هذه الحالة، وهى حالة تختلف عن حالة التاجر الثقى فى الحكاية السابقة، نجد أن الصياد فقير وذكى، فهو يذكر اسم الله حتى يجبر الجنى على أن يقول الحقيقة. وبعد ذلك يذكر اسم الله مرة أخرى ويسأله عما إذا كان حقاً سجين هذه الزجاجاة الصغيرة، وبعد ذلك يتهمه بالكذب، وأخيراً يقنعه بأن يثبت حقيقة قوله بأن يدخل فى القمقم مرة أخرى ثم يطلقه عليه بسرعة. وسجن الجنى قد قلل من ذكائه وجعله جنياً ساذجاً وخوفه من التكبير عظيم لدرجة أنه يصبح فى مقدرة الصياد أن يخدعه بأن يستغل هذا الخوف لينقذ نفسه. والآن يمرض عليه الجنى أنه سيجعله رجلاً غنياً فى مقابل تخريبه من سجن القمقم. ولكن الصياد يرفض ذلك ويقارن علاقة أحدهما بالآخر بملاقة الملك يونان بالحكيم رويان.

والملك يونان ملك وثنى يحكم شعباً يونانياً وثنياً يقع فى شمال غرب إيران. وهو مصاب بجذام يبدو أنه غير قابل للشفاء. أما الحكيم رويان فهو فيلسوف يعرف العلوم الطبيعية فى جميع البلدان ويقال إنه أيضاً يونانى وأنه قد وصل لتوه من الإمبراطورية البيزنطية، وهو يشفى الملك من مرض الجذام ويكافئه الملك بكرم وينصبه مستشاراً له. وإلى هنا ليس هناك تشابه بين الموقفين. ثم

شابة، وتحول الشابة إلى مخلوق غرافى يأكل لحوم البشر، ولكن بدلا من أن تفتسه تشجعه على أن يصلى لله وبعد ذلك تطلق سراحه. ويعود الأمير إلى الملك ويقتل الملك الوزير. وحليف الوزير هنا هى الشابة التى قابلها الأمير أثناء رحلة الصيد وكانت تعمل لخدمة طرفين. فقد كان الوزير قد كلفها بأن تفترس الأمير بينما رئيسها الآخر (وهو ملك آخر يراعى رفاهية الروح عموما) كان قد كلفها بأن توجهه نحو التدنن. وبهذه الطريقة خدعت المخلوقة الأنثوية الخرافية الوزير. أما الوزير الحالى فموقفه أحسن. فهو يعلم أن الحكيم رويان الذى كان قد اتهمه بالتجسس لصالح الملك البيزنطى المسيحى رجل وثنى ولا يصلى لله ولا يصلى أيضا ملكه الوثنى. وليس له أى حليف يخدعه فحليفه الوحيد هى حصته فى الكذب ورواية الحكايات غير الصحيحة. ومن الغريب أن قصة الوزير أقيمت الملك. وليس هناك من أقيمت الملك فى القصة إلا الحليف الذى يعمل فى خدمة طرفين فى الوقت نفسه. وفى إمكانه أن يقتل الأمير أو أن ينقذ حياته. وبما أن الحكيم نفع الملك وأصبح من أتباعه باستخدامه موهبته الفطرية، فليس هناك إلا خطر واحد، وهو أن يكون الحكيم عميلا للملك البيزنطى المسيحى الذى يدير لقتل الملك أو توجيهه هو ومدينته إلى التدنن. ويتنزه الوزير خوف الملك من الدين ليجعله يقتل الحكيم الوثنى. أما الحكيم الوثنى فيستغل سره الطبيعى، وهو كتاب مسموم، ليقتضى به على الملك بعد أن تقطع رأسه هو. وبهذه الطريقة يقتل كل من الملك والحكيم الآخر ويفسخ الطريق للوزير لى يورث المملكة.

وتظهر علاقة جديدة بين العقيدة الدينية والسياسة فى قصة صياد السمك. وتبدأ بتصوير علاقة ناجحة بين الملك الوثنى والعالم الوثنى الذى يفسى جلد الملك ويمكنه من التمتع بسلطته الملكية. والملك الذى لم ينجب على وشك أن يتبنى الحكيم لى يجعله ورثه ويصبح بذلك الملك الفيلسوف. ولكن الحكيم يتهم بأنه

يلمح الوزير الغيور الذى يخشى أن الحكيم يحل محله ويوحى إلى الملك بأن الحكيم فى الحقيقة جاسوس أرسله الملك البيزنطى المسيحى لى يقضى على الملك اليونانى الوثنى، وبأن الطريقة التى عالجها بها من الممكن استخدامها لقتل الملك ويتهم الملك الوزير بالغيرة ويرى عليه قصة كان قد رواها وزير فاضل للملك آخر كان على وشك أن يقتل ابنه بسبب إيهامات شخص غيور. وأوقفته هذه الحكاية عن القيام بهذا الفعل الأحمق.

وهذه هى قصة الزوج والبغاء. والبغاء يبلغ الزوج الغيور عن زوجه الجميلة ومحبها. وتتقم الزوج من البغاء فتخذه فى ليلة صيف صافية باستعمال أداة طعن ومراة وبعض الماء المرشوش وتجعله يتخيل أن هناك رجلا ويرقا ومطرأ. وعندما يقول البغاء للزوج إن هذه العوامل الطبيعية قد حدثت أثناء الليلة الصافية الماضية يعتقد الزوج أن البغاء كان يكذب طوال الوقت فيقتله، وفيما بعد يسمع من الجيران أن زوجه كانت تخونه بالفعل. والتشابه بين الحكيم رويان وابن الملك الآخر والبغاء يشير إلى أن الملك قد رأى فى الحكيم ورثا محتملا للعرش ولكنه مع ذلك فهم حدود حكمته الفطرية، فالحكيم لا يعلم كيف يفصل بين عوامل طبيعية بالفعل وتقليدها، وهو لا يعرف كيف يمشى أو كيف يكذب سواء كان ذلك بالكلام أو بالفعل. أما التشابه بين الزوج الجميلة والوزير فهو يبرز معرفتهما الهائلة بفن الخداع. والملك يميل إلى الحكيم البريء الساذج ويهد أن يحميه من تدابير الوزير الذكى.

أما الوزير، فهو يروى قصة على الملك يحاول فيها أن يبره أن الحكيم ليس ساذجا ولا بريئا. والوزير فى الحقيقة كان يشجع الملك على أن يقتل الحكيم. وقد أوضح أنه إذا أثبت أن كلامه غير صحيح فإنه سيقتله هو أيضا كما قتل ملك آخر وزيرا ماكرًا آخر. والوزير فى الحكاية كان فى رحلة صيد مع الأمير وشجعه على ملاحقة حيوان متوحش. وتحول الحيوان المتوحش إلى

جاسوس أجنبي يحاول نشر دين جديد والقضاء على الملك. ويتبين أن الاتهام غير الصحيح. ولكن خوف الملك من الدين الذي بهجهه يكفى لكى بهجهه لا يرى الحقيقة ويتصرف تصرفاً أحمق قاضياً بذلك على نفسه وعلى مصدر سعادته، وهو فكرة تولي الحكيم العرش من بعده. أما جهل العالم الفيلسوف أو عدم رضائه عن الدخول فى موضوعات دينية وسياسية ومواضيع معقدة، وكذلك عدم مقدرة أو رضائه عن الوقوف فى مواجهة الاتهامات التى كبلت إليه والتى تقول إنه جاسوس من الممكن أن يخون الملك بطريقة ما، وكذلك عدم رضائه بأن يغير من عاداته حتى يقوم بشئ ينقذ به حياته أو يساعد به الملك الأحمق التاكر للجميل حتى بهجهه يعدل عن قرار قتله. .. يؤدى ذلك كله لا للقضاء على نفسه فقط بل أيضاً للقضاء على الملك الذى كان قد لجأ إليه فى أول الأمر، بعد أن غادر - أو اضطر إلى أن يغادر - الإمبراطورية البيزنطية. وبهذه الطريقة بهجهه الوزير كلا من الملك والعالم الفيلسوف يقضى على الآخر والوزير نفسه ليس رجلاً متديناً ولكنه يعرف قوة وفاعلية الدين ويستعملهما فى أغراضه السياسية. أما العقيدة الدينية - وهى عقيدة الناس الآخرين أو خوفهم من الإله - تصبح الآن معترفاً بها باعتبارها أداة جديدة ذات فاعلية تدعم القوة السياسية. وأصبح من واجب الملوك الجدد أن يفهموها فهما صحيحاً لكى يستخدموها استخداماً صحيحاً. وصياد السمك الذى يروى هذه القصة ليس فى نيته أن يقوم بدور الحكيم سىء الحظ، ولا أن بهجهه الجنى يقوم بدور الملك سىء الحظ، فهو يقوم بدور الوزير الناجح. وينجح صياد السمك بذكائه الشديد فى أن يسيطر على جنون الجنى ويستغل خوفه من التكبير باسم الله ليسجنه فى القمقم ويسيطر عليه. ويصبح صياد السمك بذلك [النبى] سليمان الجديد. والجنى أيضاً يتعلم اللعبة الجديدة، وهو الآن راغب فى أن يشتري حريته فى مقابل تقديم خدمة لسيده الجديد.

ومن الممكن القول بأن كلا من صياد السمك والجنى يقوم بعد ذلك بأدواره فى الحياة الحقيقية. فبأخذ الجنى صياد السمك إلى بحيرة مسحورة ويقول له إنه يجب أن يصطاد منها أسماكاً مسحورة لكى يعطيها لملك المدينة. والسمك من أربعة ألوان؛ فهناك سمك أبيض وسمك أحمر وسمك أزرق وسمك أصفر. وملك مدينة الصياد هو أيضاً ملك وثنى لم ينجب ولكنه على علاقة طيبة بالملك البيزنطى الذى عرفه بطاهية. والآن إذا يقام بقل أربعة سمكات من السمك المسحور تظهر ملكة حورية فى يدها عصا. ويظهر بعد ذلك رجل أسود ضخم بيده خنجر من شجرة خضراء ويسألان السمك إذا ما كان مازال متمسكاً بعقائده. وعندما بهجهه السمك بالإيجاب يقبلان الحفلة رأساً على عقب فيحترق السمك ويصبح كالفحم ولا يمكن أن يأكله أحد. ويبدأ الملك فى البحث عن سر السمك الملون ويصل إلى قصر مبنى من الحجر الأسود مغطى بالآواح من الحديد، ويجد فيه شاباً جميلاً مسحوراً فنصفه الأسفل أى الجزء من خصره إلى الأرض أصبح من الحجر الأسود.

وقصة هذا الشاب هى أنه كان ملكاً للجزر الأربع المسماة بالجزر السوداء. وكانت زوجته تمارس السحر فكانت تعطيه مخدرات لم تغادر المدينة لتقضى الليل مع محبها. وكان هذا المحب رجلاً أسود مصاباً بمرض الجذام، وكان يجلس على أخصان عييزانية داخل مبنى يشبه الضريح قائم بين أكوام من النفايات خارج المدينة. وكان هذا الرجل يرتدى ملابس قلدة ممزقة. وعندما أخبرته اثنتان من الخاديمات السود الملك الشاب بما تفعله الملكة بتأهبها هو فى ليلة من الليالي ويهجم على الرجل الأسود ويجرحه. وتأتى الملكة بمحبها، وهو جريح لا يستطيع الكلام، مرة أخرى إلى القصر وثبنى ضريحاً فوقه. ويصبح هذا الضريح بمثابة بيت للحداد حيث تمضى الملكة أكثر وقتها فى البكاء والويل، ويستمر هذا الحال أكثر من ثلاث سنوات. وعندما يفقد الملك الشاب

تجاه الآخرين حتى وهو في ظروف سيئة، وهناك إيمان الجنى المهنون الذى لا تهدئه الا حكايات تروى عن رجال ونساء أشرار. أما قصة صياد السمك والجنى فهى تفرق بين الطوائف الدينية الأربع التى تظل كل منها محترمة أصولها حتى وهى فى هيئة سمك ملون فى المقلاة. أما العقيدة التى تعادى المجتمع ونظمه السياسية فعلى رأسها الملكة الساحرة. وهذه الطريقة بفرق بين العقائد القديمة المعروفة التى حول الملوك أنهاها بمرور الزمن إلى أناس يحترمون القانون والعقائد الجديدة التى يؤمن بها سيقو الحظ ورأسها نساء. وفى مقدرة هذه العقائد الجديدة أن تطلق سراح رغبات قوية لدرجة أن بمقدورها أن تجرف معها كل قوى العدالة والنظام التى يمثلها الملك.

ويساعد الجنى صياد السمك على أن يمين الملك المسن على أن يخلص الملك الشاب ومدينته وسكانها، أى الطوائف الدينية الأربع، من السحر ومن سلطان ملكة زانية تمسق رجلا أسود مصابا بالجذام وتجعله فى منزلة الإله، وهى مستعدة لأن تقضى على كل شيء من أجله. وعندما يأبى الجنى بصياد السمك إلى البحيرة المسحورة يقول عند مغادرته المكان: «لا بد أن تغفر لى فهذا كل ما أستطيع أن أفعله من أجلك». وليس فى إمكان الجنى أن يخلص الملك الشاب والسمك المسحور من السحر. فالملك المسن هو وحده الذى يستطيع أن يقوم بذلك. ولم ينجح الملك الشاب فى إنقاذ نفسه ومدينته. ويرجع السبب فى ذلك أولا إلى تردده فى عقاب زوجه وحشيقها، وربما كان السبب فى ذلك متعلقا بخوفه. وثانيا لأنه حاول أن يقتلهاما بالسيف علانية بدلا من أن يقضى عليهما بطريقة صحيحة مرتبطة بمعرفته بالسياسة باعتباره ملكا. فليس من العلامات المميزة للملوك أن يظهر المرء رغباته مثل الغيرة والغضب بطريقة مباشرة، وأن يمسك بسيفه لقتل الآخرين. أما الملك المسن، فهو على خلاف ذلك يحكم

صبره يقول لها إنه سبب حزنها. وفى الوقت الذى كان يحاول هو فيه أن يقتلها تستعين هى بقدرتها على السحر وتسحره وتحول سكان المدينة إلى سمك والجزر الأربع إلى أربعة جبال تحيط بالبحيرة المسحورة. ويقول الملك الشاب:

«وكانت مدينتنا أربعة أصناف مسلمين ونصارى ويهود ومجوس فسحرتهم سمكا فالأبيض مسلمون والأحمر مجوس والأزرق نصارى والأصفر يهود» (مجلد ١ / ص ٢٩ - صبيح).

ومنذ ذلك الوقت تعاقب الزوجة الملك المسحور بمائة جلدة كل صباح. ويحدث ذلك قبل ذهابها إلى الضريح حيث يرقد معها العاجز. وهناك تقدم له الطعام وتنتحب على سوء حظه. ويدخل الملك الضريح بعد أن يسمح الحكاية ويقتل الرجل الأسود ويرتدى ملابسه ويتظاهر بسلوكه ويجعل الملكة تزيل السحر عن الملك الشاب وعن المدينة وسكانها وأخيرا يقتلها. وبعد ذلك يسأل الملك الشاب إن كان يريد أن يبقى فى مدينته، ويرد عليه الملك الشاب قائلا إنه يريد البقاء بجوار محرومه للأبد. ويفرح الملك المهرور ويبنى الملك الشاب وبأخذه معه إلى مدينته حيث يستقبلهما الوزير المخلص. ويمنح الوزير ملكا فى مدينة الملك الشاب ويودع وداعا حافلا ليذهب ويحكم الطوائف الدينية الأربع، ويطلبون قدوم صياد السمك وأسرتهم فيزوج الملكان من ابنتيه ويمنح ابنة حارسا للأموال ويكافأ هو بجمال وفير.

وتفرق الحكاية الإطار بين نوعين من العقائد: أى بين العقيدة الدينية النبيلة التى تؤمن بها دنيازاد التى تحب رواية الحكايات والتى تساعد أختها شهرزاد على أن تشفى الملك شهرمار من جنونه وعقيدة مسعود الدينية التى تربط حسن طالعه بتكوين فلكى معين. وحكاية التاجر والجنى تفرق بين نوعين من الإيمان؛ فهناك إيمان التاجر الثقى الذى يحترم القانون ويفكر فى واجباته

الالتقاء به، وذلك يرفع رغبته إلى درجة تفقدها صوابها وتجعلها مستعدة لأن تفعل كل ما يطلبه منها. وسلوكه إذن هو السلوك الملكي الأعلى، وهو يتمثل في طريقة القضاء على الزوجات الزانيات وعشاقهن. وكذلك في الطريقة التي يستأنس بها الجان ثم يستخدم، وهي الطريقة التي يظل بها مفعول السحر ومفعول جميع العلوم الطبيعية الأخرى، ويتم السيطرة على كل من يمارسونها، والطريقة التي تتخلص بها البيوت الملكية والمدن والمجتمعات الدينية المعذبة من السحر، وتستطيع بعدها أن تحيا حياة سعيدة.

على الموقف في الحال ولا يظهر أى تردد أو خوف بخصوص سحر الملكة أو القدرات غير المفهومة التي نجدها عند العاشق الأسود المجرع. وهو يعلم ما يكفيه عن تصرفات الملكة بحيث إنه لا يواجهها بطريقة مباشرة، لقد عرّض بذلك نفسه ومدينه للخطر، ولن ينجح بذلك إلا في إظهار شجاعته. وهو مسيطر سيطرة كاملة على رغبته لدرجة أنه يستطيع أن يقوم بعمله جبن وسلوك غير ملكي؛ فهو يقتل رجلاً مريضاً عاجزاً وامرأة عزلاء تثق فيه. وسر طريقته هو تقليد الكلام والفعل؛ فهو يحل محل عاشق الملكة ويرتدى ملابسه ويمن مثله ويجعل الملكة تصمّر أنه على وشك الشفاء ويثير فيها أمل إعادة



العين والإبرة*

عبد الفتاح كيليطو*

«وكان إدميس (أنور) أول من عط بالقلم، وأول من عايط القلم
وليس القلم، وأول من نظر في علم النجوم والحساب»
القلمى - (قصص الأنبياء)

تقديم :

برغم تعدد مخطوطات (ألف ليلة وليلة)، وتعدد طبعاتها، وشروحاتها وقراءاتها، فإن لغة شيئا ما يظل في حاجة للكشف، لا نهائيا، كلهاها.

لذلك، تميزت بالانفلات والتفرد والهروب، وتساوى فيها الموت والحياة، كل منهما يتضمن الآخر وبشرطه، ولا يفسد إلا الكلام السحري الجذاب الماكس لذاتية كل منا؛ هذا الكلام الذى يظل شغويا، برغم نزوحه نحو الكتابة، ليحقق جدلية الحكى والإنصات، أى ليحقق التواصل. فمن ذا الذى نقل، خفية وسوابة، هذا الكلام الضموى إلى سجل مكتوب؟ مكتوب قبل الكتابة على القلب والعين. وما مفهوم الناقل أو المؤلف؟ وما علاقة الكتب بالقتل والفرق؟ يسمى عبدالفتاح كيليطو في هذا الكتاب حول بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى إبراز أسرار النص مع الحفاظ على بكاره ممكنات المعنى، متبعها عبر المقالات السبع، مجمل العلاقات الخفية (التي تبدو هامشية في الغالب) بين عناصر حكاية مؤسسة لجوهر (الليالى)، كعلاقة العين بكل أبعادها والإبرة بكل دلالاتها وألصاقها. ولعل سر حكايات (ألف ليلة وليلة) يكمن في كونها مسجلة ومكتوبة، في كتاب أصلى، بدنى، هو أساس كل المنتوجات الحكائية اللاحقة المسطرة على الجسد/ العين، ومصدر كل هذه المنتوجات.

وصعب جدا أن نقوم بتعجى الكتابة على الجبين. هذا الدور يقوم به عبدالفتاح كيليطو في الفصل السابع من كتابه الذى ارتأينا تعريبه لوضع القارئ في مناخ سر من أسرار (ألف ليلة وليلة).

* العين والإبرة، عبدالفتاح كيليطو، منشورات دلافينكورت، ١٩٩٢.

** تقديم وتعريب : مصطفى الفحال.

يجاوز المسافة التي تفصله عن الراوى الذى يكون منهمكا فى رواية حكايته الخاصة فى أغلب الأحيان. فى البداية، إذن، يوجد كل من الراوى والمستمع على ضفتى نهر واحد. وإذا كان هذا اللقاء الثانى موسوما بعدم التفاهم والعداء، فإن التقارب والاتصال يبدأ فى التحقق تدريجيا: المستمع يعبر الجسر الذى أقامته الحكاية ويلتحق بالضفة التى يوجد عليها الراوى. من هو القارئ الجيد لـ (الليالى)؟ على أية حال، ليس هو الذى يرى فيها، فقط، حكايات عجيبة صالحة للتسلية والتعجب.

القارئ الجيد هو الذى يستجيب لشرطين اثنين، عليه، أولا، أن يوظف العبرة، أى أن يفكر فى مصيره حينما يعلم بما حصل للآخرين. ومن ثم، فإن الحكايات هى عبارة عن نماذج توجه الاختيارات وتثير الفعل، هذا ما يؤكد مصنف (الليالى) الذى يرى فى استعمال العبرة، وفى التعلم بوساطة الأمثلة، فعلا *acte* للودع والتقوى، وخضوعا وامتنالا لإرادة الله الذى يأمرنا بالتأمل فى قصص الماضين لكى نعلم حدودنا ولا نزيغ. ثانيا، القارئ مدعو ضمينا إلى كتابة الحكايات، أو إعادة نسخها بحروف ذهبية إذا أمكن، كما هو شأن العديد من شخوص (الليالى). ما إن تم تزيينها حتى أصبحت، على الدوام، رهن إشارته لتزويده باللمعة والمعرفة. فعلى أية دعامة يجدر أن نكتبها؟ لقد أصبحت مهددة بالهراب والغرابة، حينما فوضت إلى الكتاب. لهذا سيكون مثلا أعلى، إذن، كتابتها على الجسد، وإن اقتضى الأمر على طرف العين (أفق شنيع).

هناك بالفعل، داخل (الليالى)، جملة تتردد كثيرا، وتشير الحيرة حتى الخوف إذا ما ارتأينا أن نأخذها بحرفيتها (وهل ثمرة اختيار آخر مادامت تخيل على الحرف، على العلامة الجرافية؟) جملة تركز على العين فى علاقتها بالكتابة والحياكة، جملة بتقريبها الخطير بين عضو النظر والإبرة، تهدد من يقرأها بأن يصاب، فجأة، بالعمى.

الحكايات مدرسة الحكمة. غير أنه يلزم وقت طويل لاكتسابها. لذلك، لم تلتفت شهرزاد نحو الملك (شهریار) لكى تدله على الفائدة الواجب استخلاصها، إلا بعد الانتهاء من رواية كل حكاياتها:

«إن ما جرى لك مع النساء جعلك متألما. ومع ذلك فإن ملوك الفرس، قبلك، صادفوا هموما وآلاما أكثر وقعا من همومك وآلامك (...) وهذا تنبيه كاف للإنسان الراشد، وإنذار للإنسان الفطن»^(١).

لقد كانت الحكايات بمثابة مرآيا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن، بفضلها، من التغلب على عزلته، ومن ثم فإن حالته، بعيدا عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلة؛ إذ استطاع، من فرط تماهيه مع شخوص التخويل، أن يكتسب رؤية جديدة للأشياء، ويتخطى عن حقهه وغضبه.

والحال، أن ثمرة مرضا آخر فى حاجة، هو أيضا، إلى الحكايات: إنه قارئ (ألف ليلة وليلة).

فمنذ الأسطر الأولى يتوجه مصنف الكتاب إليه بمبارات نذكرنا بمبارات شهرزاد:

«إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين. لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطلع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزعج. فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين»^(٢).

فمن تلك العبر الحكايات التى تسمى (ألف ليلة وليلة) يستعمل النص كلمة «عبرة» التى تعنى الإخطار والإنذار والمثل. العبرة هى الأثر الذى تخلفه الحكاية، والطريق الذى تفتح فى وجه الاعتبار والتفكير. من المفيد ملاحظة أن «عبرة» قريبة من فعل «عبر» الذى يدل على المرور، واجتياز جسر، وعبور نهر أو مجازة^(٣). مبدئيا، كل مستمع إلى حكاية ما يشعر بأنه معنى بالأمر، ولهذا فإنه

لم يعرفوها إلا عن طريق السماع، بل يتعلق الأمر بقصصهم الخاصة: قصة عاشوها ويوجدون ضمنها: ... لقد جرى لى حديث عجب وأمر غريب لو كتب بالإبر على أمانق البصر لكان عبرة لمن اعتبره^(١١). إنهم فى اللحظة التى يبدؤون فيها الكلام، يوجدون فى وضعية صعبة: أجسامهم مهددة أو حياتهم معرضة للخطر. إن العبارة التى يلفظون بها تدل على حكاية جسيمة ومؤثرة، وهذا يعنى أن هذه العبارة لا تتلاءم مع حكاية هزلية مثل حكاية «حلاق بغداد وإخوته». لقد عاش كل واحد من هؤلاء مغامرة لم يتمكن من الخروج منها سليماً. إلا أن الأحداث الفكاهية الهزلية لم تترك أى مجال للرافة والعطف. إن الحلاق، وهو يروى حكاية إخوته، لم يكن يريد إثارة شفقة المستمعين بقدر ما كان يبحث عن وسيلة لإضحاكهم. الإبرة والعين لا تلتقيان إلا عندما يتعلق الأمر بحكاية مأساوية فقط. لا توجد هذه العبارة المغمية، حسب علمى، سوى فى «ألف ليلة وليلة». لقد وجدتها بشكل آخر فى كتاب «الحيوان» للمحافظ (الرجل ذو الموق البارز) «إن العلم ليعطيك على حساب ما تعطونه، ولو استطعت أن أودعه سويداء قلبى، أو أجعله محفوزاً على ناظرى، لفعلت»^(١٢). لا تنقصنا، هنا، سوى الإبرة. بيد أنها حاضرة بصورة ضمنية، إذ بأية رأس حادة أخرى سيحاك العلم فى القلب وعلى موق العين؟

هناك حكاية يجب أن تخشاك على الموق الداخلى للمعين، بجانب الأنف، على هذا الفضاء الصغير جداً. فبأى خيط سيتم ذلك؟ إن الإحالة على الحكاية ليست مبررة بالإبرة فقط، بل بفعل «كتب» الذى يعنى فى الوقت ذاته الكتابة والحكاية^(١٣). الكتابة هى الحكاية. لنحاول رؤية دلالة هذه العبارة، ولنلاحظ، قبل كل شيء، أن وظيفة انتباهية من حيث إنها تتدخل باعتبارها إجراء انتباهي، بوصفها علامة على البداية. إنها تهدف إلى إثارة الانتباه، وجذب الاهتمام. وفضلاً عن ذلك، فإنها تعلق على الحكاية مسبقاً وتثنى عليها،

استعملت للمرة الأولى فى «حكاية التاجر والمفريت» التى تفتتح الدورة السردية لشهرزاد أثناء سفره. توقف تاجر تحت شجرة، ثم تناول بعض الشمار ورمى بالنوى (ج. نواف) بعيداً. وما إن انتهى من أكل التمر حتى برز له مفريت بنوى قتله بحجة أن نواف أصابت صدر ابن المفريت وقتلته! مع ذلك، تمكن التاجر من أخذ مهلة سنة يعود على إثرها إلى المكان نفسه. ثم التقى بشيخ مسن روى له حكايته. وبعد أن أنصت إليه الشيخ بالدهاش قال: «والله ما دهنك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة، لو كتبت بالإبر على أمانق البصر لكانت عبرة لمن اعتبره»^(١٤).

بفعل اندهاشه عما سمع، اعتقد الشيخ، إذن، أن من واجب الحكاية أن تكتب على العين، حينه هو، وعين كل الناس. لقد بلغ به التأثير حد يحشه عن إدماج الحكاية، داخل كيانه، أن تصبح منه، أن يلحقها ببصره، أن يصير من خلالها، تنظر فيه الحكاية، تتجاوز إطارها وتظهر المستمع، من خلال تهدده، أن يقوم بفعل شيء ما. لن يشاركها أبداً، سيحملها معه وعليه، سيشكل الحكاية، حينما تخشاك على موق العين الداخلى، عيناً ثانية، حينما داخل العين. سوف تستبدل بالأذن العين. لقد غشى الشيخ أن ينسى الحكاية، أو على الأقل أن ينسى الغاية من حكايتها. لذا، فمن واجبه حمايتها والحفاظ عليها بتسجيلها على الجزء الأكثر هشاشة من جسده، الأكثر غنى والأكثر أهمية.

حكاية التاجر هى الحكاية الوحيدة فى (الليالى) التى ردت فيها الجملة المرتبطة بالعين على لسان المستمع. فى حكايات أخرى الشخوص - الرواة هم الذين يوظفون مثل هذه الجملة حينما يشرعون فى سرد آلامهم، مثلما هو الأمر فى حكاية الملك الشاب الذى تخجر نصف جسمه الأسفل بفعل سحر زوجه^(١٥)، وحكاية الصعاليك الثلاثة^(١٦)، وحكاية قمر وبلور^(١٧)، وحكاية الشاب العماني^(١٨)، هؤلاء الرواة لا يحكون قصصاً غريبة عنهم أو

من أبطال (الليالي)، وبما، استطاع تسجيل قصته على عينية. إنهم يروون كيف فقدوا العين اليسرى (العين اليمنى حسب طبعة مهدي محسن)، والآن الأولان يفتتحان حكايتيهما بذكر العبارة المشهورة. ومع أنهما مصابان بالعمى، فإنهما يذكران، بالضبط، تلك الجملة التي تفقأ العين. إن قصتهما منقوشة بإبرة القدر على حذقتيهما الطفائين، تظل هناك غير قابلة للمسحور ترافقهما حيث حلا. العين المفقودة تلخصها وتعرضها وتخصها أمام أنظار الجميع. إن النظر، بمثل هذه الميزة، يتطور، ويبدو العالم بشكل جديد، غير هادى. فالعميان الثلاثة كانوا يتوفرون على منظور متباين للأشياء. وكانت رغبتهم، غير المعلنة، تكمن فى إحصال السامعين إلى اقتسام طريقة نظرهم، أى أن يفقأوا العين اليسرى؛ أروى لك قصتى وتمنحني عينك، العين التي أفتقدتها. إلا أنه لا أحد سيقوم بهذه التضحية. من المفروض أن نكتب الحكاية على مؤق العين، غير أننا لن نقوم بذلك. إذ إن هناك إثباتاً محزناً، متضمناً فى العبارة، يتجلى فى كون المتلقى غير مهال، وغافلاً وجحوداً، وأن الحكاية لا توفر له مادة للتفكير والاعتبار، وذلك لكونه يجهل التفكير ولا يدرك انعكاسه على المرأة المنتصبه أمامه، فضلاً عن أنه لا يستوعب الأمر والرجاء المعبر عنه أو الخفى، ذلك الرجاء الشاوى خلف الحكاية وخلف كسل حكاية؛ لا تنسى لأنى أتحدث عنك.

فالحكاية، إذن، لن تكتب بالإبرة على المؤق الداخلى للعين، بل بالقلم على أوراق كتاب. والحال أن هذه اللحظة هى التى سجلت فيها الحكاية ودونت، والتى لا يوجد بعدها أى شيء يستحق الحكاية. هذه اللحظة النهائية هى فى الحقيقة ابتدائية وافتتاحية. حقاً، إن الحكاية كتبت من قبل أن تروى، من قبل أن يعيش البطل مغامراته، بل حتى من قبل أن يولد. الحكاية مسجلة فى كتاب أصلى مصدر لكل ما يتم إنتاجه فى العالم وجميع الكتب تنبثق منه. كل شيء مسجل ومنقوش فى هذا الكتاب اللامرئى واللامقروء الذى

وتقدمها بوصفها قوة خاصة، ذات قيمة نفيسة، لا يليق بناء، إذن، أن تتلقاها بنوع من اللامبالاة، بل بالتقدير والتبصر والخوف أيضاً، صحيح أن تلك العبارة لا تقدم إلا بعض الحكايات فقط، غير أنها يمكن أن تؤثر على حكايات أخرى، تلك التى تصف تجربة البسة وحزينة. بل إنها تصلح أن تكون بمثابة استهلال لكتاب (الليالي) الذى يعرض، كما سبقت الإشارة، سيرة القدماء بوصفها موضوعاً للاعتبار من طرف أخلافهم. إن القارئ مدعو، بعبارة أخرى، إلى امتساخ الكتاب على طرف عينه. من الأفضل، ربما، إغماض العينين، وصرف النظر بواسطة رأس الإبرة الحادة.

وهذا بالضبط، ما قام به (أنطون) جالان Galland الذى أرعبه المنظور القاسى الذى تفتحه، ومن ثم قرر التفاضى عنها وإبعادها من ترجمته مقصداً ومنحياً، بذلك، للفر الأكثر إقلاقاً وتخمييراً فى (الليالي). بالطبع، هو لم يقصها تماماً، بل إنه يذكرها فى القصة المعنونة بـ «الشفاحات الثلاث». غير أننا نعرفها للوهلة الأولى نظراً للطابع المهدب الذى أضفاه عليها: «...» إذا كتبنا كل ما جرى بينى وبين هذه السيدة فسوف تكون قصة مفيدة لكل الناس^(١٢). لقد أزال بـ «ترجمته» لها، أى بإعادة كتابتها، سرها ومنطقها المظلمة، حولها إلى جملة عادية لائقة وغير مرئية. ومع ذلك، فإن العين والإبرة تقضان مضجعه؛ إذ يشير فى «حكاية التاجر والعفريت» إلى أن نواة الشجرة لم تصب مصدر ابن العفريت، بل عينه^(١٣). إنها كيمياء مجهولة جداً تلك التى عملت على تحويل الإبرة الموجهة إلى القارئ، إلى نواة أهمت ابن العفريت قبل أن تقتله.

نعم، إن العبارة مرعبة. أن تفقأ العينين على إثر سماع حكاية معينة هو فعل تمكن أوديب وحده من إنجاز. صحيح أن الأمر كان يتعلق بقصته هو المروية من طرف نيرزباس، الكاهن الأعشى. فباستثناء الصعاليك الثلاثة الذين أصبحوا عمياناً إثر ظروف درامية، لا أحد

الجزء الأعلى من الوجه. وقد آن الأوان لذكر عبارة أخرى من «ألف ليلة وليلة»: «وهذا ما كان مكتوباً على جبينى ومقدراً على فى الغيب»^(١١)، أو أيضاً: «...» لا تنفع حيلة مع القدر والذي على الجبين مكتوب ما منه هروب»^(١٢). إن الشخصية المنحدرة من كتاب كل شيء فيه مقرر سلفاً، تستل في نهاية المطاف إلى كتاب آخر تسجل فيه حكايتها، وسيفقد صدى وانعكاسه للأول. هكذا يفرض المكتوب l'écrit ذاته، أولاً وأخيراً، بدءاً وختاماً.

يتمثل على تحقيق النص وتظهره بواسطة الأحداث والحكايات، وكل ما كتب ليس سوى إعادة إنتاج لهذا الكتاب الأصلي الذي تم تحريره منذ هذه الزمن. لذلك، تحمل كل شخصية من شخصوس (الليالى)، على جسدها، موجزاً من هذا الكتاب الأولى، هذا النص الذي يحدد مصيرها ويحكم فى أبسط حركاتها. ومع ذلك، فإنها لم تتمكن من قراءته، لا لأنها قارئة سيئة، بل بالأحرى لكون العين عاجزة عن رؤية ما هو مكتوب على الجبين، وبالفعل، فعلامات القدر مسجلة على هذا

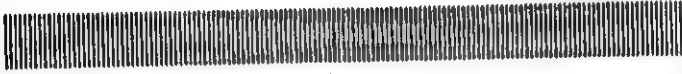
الهوامش

- (١) طبعة هابشت، جـ ١٢، ص ٤١٢ - ٤١٣.
- (٢) طبعة القاهرة، جـ ١، ص ٢ (ترجمة معلقة نسباً لابن الشيخ وميكل)، جـ ١، ص ٣١.
- (٣) كازيميرسكى، المعجم العربى - الفرنسى. تستعمل كلمة «عبره» فى القرآن للدلالة على الفرس الواجب استخلاصه من قصص القدماء أو من معادلة الظواهر الطبيعية.
- (٤) طبعة القاهرة، جـ ١، ص ٧ (ترجمة ابن الشيخ وميكل)، جـ ١، ص ٥٥.
- (٥) نفسه، ص ٢٠.
- (٦) نفسه، ص ٣٠ و ٣٣.
- (٧) نفسه، جـ ٢، ص ٤١.
- (٨) نفسه، جـ ١، ص ٢٠٤.
- (٩) ترجمة ابن الشيخ وميكل، جـ ٢، ص ١٨٢.
- (١٠) كتاب الحيوان، جـ ١، ص ٦١.
- (١١) كتب: «حزم وحسن، لقب القرية بعلط أو حزام، حزم الدابة، أى وضع حلقة حلقها لئلا ينزاع من استبدال الذكور» (كازيميرسكى، المعجم العربى، الفرنسى).
- (١٢) جالان، جـ ١، ص ٢٩٦.
- (١٣) نفسه، ص ٤٦.
- (١٤) طبعة القاهرة، جـ ١، ص ١٥٥ (ترجمة ابن الشيخ وميكل)، جـ ١، ص ٢٨٢.
- (١٥) نفسه، جـ ٢، ص ٣٢٣ (ترجمة ابن الشيخ وميكل، جـ ٢، ص ٤٤١).

البنية والدلالة

فى ألف ليلة وليلة

فريال جبورى غزول *



الفرنسية أولاً وبمدها إلى لغات أوروبية مختلفة، حتى أصبحت هذه المجموعة معروفة فى كل أنحاء الشرق والغرب. ورغم انتشار هذا العمل فى الغرب وتأثير معظم الأدباء الغربيين به فى القرون الثلاثة الأخيرة، فإن العمل لا يمكن إدراكه إلا فى السياق الذى أنتجه. وبما أنه عمل جماعى، لا يمكن إرجاع تأليفه إلى فرد معين أو إلى زمن تاريخى محدد، حيث اكتمل عبر قرون عدة وفى أقطار مختلفة من بلاد العرب، وساهم فى تشكيله خيال رواة مختلفين، فقد رجعت إلى الثقافة القومية والحضارة العربية - الإسلامية بشقيها المكتوب والشفوى لأستخلص دلالة أحداث (ألف ليلة وليلة). وكانت هذه الدراسة أصلاً جزءاً من رسالتى الجامعية التى تقدمت بها إلى جامعة كولومبيا فى نيويورك للحصول على شهادة الدكتوراه. وقد نشرت الشعة القومية لليونسكو رسالتى فى كتاب بالإنجليزية عام ١٩٨٠^(١). وهذه المقالة تترجم فصلين من الكتاب المذكور، وسوف ينشر الكتاب مترجماً إلى العربية فيما بعد.

تقوم هذه الدراسة فى إطار الأدب المقارن. والفرض منها هو الكشف عن بنية عمل أدبى كى تساهم هذه البنية فى إدراك دلالة العمل باعتباره كلاً، وبالتالي تتيح إمكان معرفة خصوصيته ومن ثم مقارنته بغيره من روائع الأدب الإنسانى. وكثيراً ما أشرت فى دراساتى هذه إلى أعمال أدبية معروفة فى سياق تحليل سمة ما أو ظاهرة ما، انطلاقاً من التوجه المقارن. إن (ألف ليلة وليلة) أثر عربى فى المقام الأول، مع أن أصوله انطلقت من الهند وانتقلت إلى إيران ومن ثم إلى الوطن العربى. فالعمل على الوجه الذى نعرفه ويعرفه العالم تم فى سياق الحضارة العربية الوسيطة التى تركت لنا روايات مختلفة ومخطوطات عدة من (ألف ليلة وليلة)، بينما ضاعت واندرت المصاحفات السانسكرتية والفارسية وغيرها من هذا العمل. وفى مطلع القرن الثامن عشر اكتشف الأوروبيون (ألف ليلة وليلة) وترجموا قصصها إلى

* أستاذة الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

جدلية السرد

أ - ظاهرة التفصيص

لقد عرف رومان باكوبسن الأدب بأنه رسالة تتمحور حول صيغة التمهيد. فكل متخصص يواجه مشكلتين في كل نص أدبي وهما: كيف يتولد النص، وما حصيلة النهاية؟ وجواب السؤال الأول، أى كيفية تدفق النص من نقطة بدايته حتى نهايته، يلقي ضوءاً على الرسالة التي يشها النص. وبناء على هذا لابد أن تتوجه الخطوة الأولى نحو محاولة تقصى المسار الأساسي للنص.

إن (ألف ليلة وليلة) خطاب سردي، ولكن العنصر السردى لا يشمل الخطاب كله، فهناك أجزاء معينة من القصة التي يمكن استبعادها دون إحداث خلل في خط القصص. وهذا واضح تماماً، حيث إننا نعلم أنه يمكن سرد قصة واحدة بطرق عدة. وقد بين فلاديمير بروب أن دالات (وظائف) القصص narrative functions هي المنعطفات الأساسية في تجلّي القصة للذهن. وقد مهد لنا هذا المنطلق التعامل مع القصة على أساس أنها مجموعة من المتغيرات الدالة المرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً^(٢١). وقد ذهب ترفشان تودوروف أبعد من ذلك بالكشف عن طبيعة البناء الهرمي لهذه الدالات (الوظائف) وعن كون بعضها أكثر أهمية لخط القصص من غيرها. وهكذا توصل تودوروف إلى تكثيف القصة في هويتها الأساسية^(٢٢).

إن تحليل (ألف ليلة وليلة) في هذه الدراسة سيتبع العمليات التي قام بها بروب وتودوروف، وهى العمليات التي تكشف عن الدور الجوهرى الذى تنطوى عليه التغيرات الظاهرة، ومن ثم التركيز على التغيرات الأساسية التي ستقودنا نحو دلالة العمل القصصى.

إن البناء الكلى لـ (ألف ليلة وليلة) ينطوى على خبر proposition رئيسى يحتوى أخباراً مترابطة ومعطوفة على بعضها البعض، وهذه الأخبار المتضمنة بدورها تحتوى أخباراً مترابطة ومعطوفة على بعضها وهلم جرا. والخبر الرئيسى فى (ألف ليلة وليلة)، مختزلاً إلى أقصى الحدود، هو قصة الملك الذى اكتشف خيانة زوجته فصمم أن يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها فى الصباح. وبعد سلسلة من هذه الزيجات، استطاعت شهرزاد أن تؤجل تنفيذ الحكم، وفى النهاية التحلى عنه، وذلك بسردها قصصاً فتنت الملك. وهذا هو الجزء من القصة الذى لا غنى عنه، وهو يغطى صفحات قليلة فى بداية الكتاب ونهايته ويطلق عليه القصة الإطارية frame story. فالقصص التي سردها شهرزاد (وكذلك القصة التي سردها والد شهرزاد ليقتنعها بالتراجع عن عزمها على زواج الملك) يمكن إسقاطها من الخطاب بلا انتهاك للحبكة السردية. وعلى الجانب الآخر، فلو أسقطنا القصة الإطارية من هذا الأثر الأدبى لكانت النتيجة على المستوى التنظيمى مجموعة قصص غير مترابطة. وفى الحالة الأولى سنجد القلادة بلا خرزاتها وفى الحالة الثانية سنجد الخرزات بلا خيط ينظمها.

ويمكن أن نعيد صياغة الحبكة السردية صياغة أكثر تجريدية بقولنا إنها لمنة يعقبها تمزق وليلها فى الخاتمة بإبطال هذه اللمنة. وهذه الصياغة تشمل فى طياتها أصداء أساطير الخلق السامية؛ حيث نجد خروجاً على النسق والتوازن الأولين يعقبه الضياع وينتهى بالخلاص. فليست (ألف ليلة وليلة) فى جوهرها إلا صيغة شعبية للفردوس المفقود الذى يتم استرجاعه. فتميم الزوجين الأولين فقد بعد أكلهما فاكهة الشجرة المحرمة، أى تدوقهما فاكهة المعرفة. وقياساً على ذلك، فإن التابو والمعرفة مفتاحان فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالخطيئة والموت مقترنان فى كل هذه القصص. وفى أساطير التكوين المقدسة نجد إصراراً على عنصر

الفقدان، بينما (ألف ليلة وليلة) تؤكد إمكان الاسترداد.
فقصة شهرزاد تكرر وتكمل أسطورة الخلق.

وبصرف النظر عن قدرة (ألف ليلة وليلة) على استدعاء نصوص أسطورية هاجمة، فإن بنيتها نموذج من نماذج الاقتصاد الرمزي. إن جوهر القصة هو التحولات الزمنية أو متواليات التغير على المحور الزمني diachronic axis. فالعناقب succession جوهرى فى القصة كما أن التسلسل seriality - أى التكرار الاستبدالى - جوهرى فى الشعر. فالقصة هو الخطاب الزمنى النموذجى. ولهذا نجد شيئاً من التوازن الجمالى والشكلى فى صراع شهرزاد ضد المصير المحتوم الذى ينتظرها، باستخدامها أسلحة القصة، فهى تخارب الزمن بالزمن وبخصائص جنس أدبى ذى هوية زمنية. لقد كان جهد بيلوى زوج هوليس منصباً على كسب الوقت وذلك عبر وسيلة بسيطة من البناء والهدم. فقد كانت تنقض فى الليل النسيج الذى كانت تنسجه نهاراً حتى لا يكتمل النسيج الذى جعلت من اكتماله شرطاً متفقاً عليه لقبول الزواج. لقد كانت تراوح الخطى دون أن تتقدم، تنسج وتنقض، كى تؤجل لحظة الرضوخ، أما شهرزاد فلنفسها يكمن فى دحر الوقت ونقضه. فصراع بيلوى كان ضد وقت ما، فهى فى انتظار رجوع مخلصها وزوجها هوليس، أما شهرزاد فهى تصارع ضد مفهوم الوقت. وبهذا تطرح (ألف ليلة وليلة) معضلة فلسفية من أعقد ما يكون، وهى معضلة مفهوم الزمن المجرد.

ومن الناحية الفنية، تقدم (ألف ليلة وليلة) نموذجاً لصراع شكل محوراً من محاور الأعمال الأدبية الحديثة كما فى رواية (حياة وآراء تريسفام شاندى) (١٧٦٧)، للورنس ستيرن، وكما فى عمل لويس كارول الشهير (عبر المرأة) (١٨٧٢)، حيث لا تحل إشكالية المقابلة الثنائية الجوهرية بين القضية ونقيضها والتألف التركيبى منهما معاً كما فى الجدلية الهيجلية، بل بانتصار النزعة الانشطارية التفريعية غير التركيبية.

ويمكن تقسيم القصة الإطارية إلى أربع كتل، أى بحارة أخرى، تضم القصة الإطارية أربع وحدات قصصية مستقلة يمكن لكل واحدة منها أن تسرد على حدة ومنفصلة عن الوحدات الأخريات، وإن كانت كلها متشابكة فنياً مع بعضها بعضاً فى العمل الأدبى.

١ - قصة شهرزاد

تسرد الوحدة القصصية الاستهلالية حكاية أخوين ملكين، أكبرهما يدهى شهرزاد وأصغرهما شاه زمان. فبعد انقضاء عشرين عاماً من الحكم السعيد فى بلاده اشتاق شهرزاد إلى أخيه وأرسل وزيره كى يأتى به. فغادر شاه زمان مدينته كى يزور أخاه. وفى منتصف الليل تذكر شيئاً كان قد نسيه فرجع إلى قصره. وهناك وجد زوجته مضاجعها عبد أسود فقتلها فى الحال ثم ذهب لزيارة أخيه. ومع أن شهرزاد قد أوصى باحتفالات مناسبة لاستقبال أخيه إلا أن شاه زمان بقى مكتئباً، فظن شهرزاد أن أخاه يعاني من لوعة فراق بلده وأهله. أما شاه زمان فقد اكتفى بالتلميح إلى جرح داخلى. وذات يوم، أقيمت رحلة صيد ملكى ولكن شاه زمان اعتذر عن المشاركة فيها واعتكف فى القصر. وبينما كان شاه زمان يتفرج من جناحه على حديقة قصر أخيه، إذ به يرى عشرين جارية وعشرين عبداً وزوج أخيه يأتون متنزهين. وإذا بهم يخلعون ثيابهم فيضاجع زوج شهرزاد عبد أسود ومضاجع المبيد الجوارى. شعر شاه زمان ببعض التأسى بعد أن شاهد هذه العريضة، لأنها أثبتت له أن مصيبه ليست أسوأ من مصيبة أخيه، وبعد قليل بانث أمارات البهجة عليه. وفوجئ شهرزاد، عند رجوعه إلى القصر، بالتغير الذى طرأ على أخيه، فسأله عن سبب ذلك. ولكن شاه زمان اكتفى بشرح سبب حزنه وكيف خانت زوجته ولم يوضح لماذا تحسنت حاله. وعند إصرار شهرزاد على معرفة سبب التحول، تراجع شاه زمان عن

٣ - قصة شهرزاد

كان شهرهار يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها في الصباح، واستمر على تلك الحال مدة ثلاث سنوات، حتى أصبح إيجاد عروس له أمراً في غاية الصعوبة. وعندما لم يعثر وزيره على فتاة يقدمها للملك، رجع إلى بيته مهموماً. وكان للوزير ابنان: الكبري شهرزاد وكانت واسعة القراءة، والصغرى دنهازاد. وعندما سألت البنت الكبري أبها عن همه شرح لها المأزق. فعرضت شهرزاد نفسها للزواج من الملك على أمل أن تخلص بنات جنسها من القتل. فحذرها والدها من أن يكون مصيرها مثل مصير الحمام والثور مع الفلاح. فسأته شهرزاد عما حدث لهما، فشرح والدها يحكي لها القصة (وهنا تتوقف قصة شهرزاد لتبدأ أمثلة الحمام والثور التي حكاهما الوزير، وتكمل قصة شهرزاد فيما بعد وذلك بالتحامها بقصة شهرهار).

٤ - أمثلة الحيوان

لقد كان هناك فلاح يعرف لغة الحيوانات وكان يملك حماماً وثوراً. رأى الثور أن حال الحمام أحسن من حاله بكثير فأعلمه كم ينبطه على معيشته المرفهة، فلم يكن الحمام يركب إلا نادراً لحمل صاحبه. فنصح الحمام الثور بالتظاهر بالمرض وأن يفتش الأرض ولا يأكل وبذلك يتجنب العمل المرهق. فحمل الثور بنصيحة الحمام ولكن الفلاح كان قد استمع إلى هذا الحديث فأعطى تعليمات بأن يؤخذ الحمام مكان الثور في الحراثة. فتدّم الحمام لنصيحة وحاول أن يخرج من المأزق بنصحه للثور أن يرجع إلى العمل لأن صاحبهما عازم على قتل الثور إن بقي مريضاً. وفي اليوم التالي أهدى الثور شهية طيبة عند الأكل ونشاطاً كبيراً عند العمل. أما الفلاح الذي كان قد سمع هذه المحادثات فقد قهقه ضاحكاً. وعندما سمعت زوجته ضحك سألته

تكتمه وحكى كيف أن خيانة زوج أخيه قد خففت من وطأة مصيبتها. فأراد شهرهار أن يتأكد من هذه الخيانة بنفسه، فنظم رحلة صيد ملكية أخرى، ولكنه رجع منها سراً إلى قصره حيث رأى بعينه عريضة زوجته (تعلق هذه الرحلة القصصية هنا وتستكمل فيما بعد، وتبدأ من هنا وحدة قصصية أخرى).

٥ - الرحلة

عزم شهرهار على السفر مع أخيه كي يكتشفا إن كانت حالتهما استثنائية، فمشيا حتى وصلا إلى عين ماء بقرب البحر، فجلسا ليستريحا. وبعد قليل ظهر عمود أسود من البحر ففرع الأخوان وتسلقا شجرة. وكان ذلك العمود الأسود مارداً هائل الحجم يحمل صندوقاً كبيراً على رأسه، فجاء وجلس تحت شجرتهم. ثم شرع المارد بفتح الصندوق، وأخرج منه فتاة بالغة جميلة، ووضع رأسه في حجرها ونام. فنظرت الفتاة إلى أعلى ورأت الأخوين فطلبت منهما النزول. فاحتجا ولكن احتجاجهما لم ينفذ معها فاضطرا إلى النزول خوفاً من أن تخرض المارد عليهما. فأسرتهما الفتاة بمضاجعتها فأطاعا. وعندما أكملتا مضاجعتهم أخرجت حقيبة فيها خمسمائة وسعون خاتماً وأخبرتهما أن كل خاتم من هذه الخواتم قد حصلت عليه من الرجال الذين ضاجعوها من قبل أثناء نوم المارد، وطلبت من كل منهما خاتماً. فامشلا وفعلا كما طلبت، فروت لهما كيف أن المارد خطفها يوم حرسها ووضعها في الصندوق ووضع الصندوق في صندوق أكبر وأفضل عليه سبعة أقفال ووضعها في أعماق البحر ليضمن عفة الفتاة.

فتمعجب الأخوان بما حدث لهذا المارد الجبار وتمزها قليلاً بذلك. (وهنا يرجع النص إلى قصة شهرهار الزوجية بعد سرده قصة المارد وفتاة الصندوق المتضمنة في رحلة صيد الأخوين) فرجعا إلى مملكة شهرهار وهناك قتل شهرهار وزوجه وعبيدها.

سراً، إن باح به مات لتوه. ولكنها أصبرت على أن تعرف السبب حتى ولو كلف ذلك حياة زوجها. فلم يعرف الزوج ماذا يفعل، خاصة أنه كان يحب زوجته حباً عظيماً. فجمع أقاربه وجيرانه وأخبرهم بمحتة. فتوسل الجميع إلى الزوج كي تراجع عن طلبها ولكنهم لم يفلحوا في إقناعها. فاستسلم الرجل إلى رغبة زوجته وذهب ليقوم بصلاته الأخيرة قبل البوح بالسِر. وحينئذ سمع كلبه يشتم الديك ويدنه لمرحه وصاحبهم على مشارف الموت. فتساءل الديك عما يجري، فشرح له الكلب حكاية صاحبهما وزوجه. فأتهم الديك صاحبهما بالنجاء على أساس أنه لا يقدر أن يسوس زوجاً واحدة مع أن الديك يحسن سياسة خمسين زوجة وإرضاءهن، واستغرب الديك كيف أن صاحبهما لا يقوم بضرب زوجته ضرباً مبرحاً فتتردع. وعندما استمع الفلاح إلى ذلك قرر أن يأخذ باقتراح الديك. وكان عند الفلاح بعض الأغصان في دولا، فدعى زوجته للدخول عليه متظاهراً بأنه على وشك أن يروح بالسِر لها. فعندما دخلت تلقت ضربة موجعة، طلبت بعدها الصنح من زوجها (وهنا، بعد انتهاء سرد قصة الحمار والثور، يستأنف الراوى قصة شهرزاد التي تلتحم بقصة شهرار).

قال الوزير لابنته إن مصيرها سيكون مثل مصير زوج الفلاح إن هي تمادت في عنادها. ولكن شهرزاد أصبرت على المضي قدماً في مشروعها. وقد أوصت شهرزاد أختها دنيازاد بخطتها، فهي ستطلب حضور أختها ليلة عرسها وأن على دنيازاد أن تطلب من شهرزاد أن تقص عليها حكايات لقضاء بقية الليل. أخذ الوزير ابنته شهرزاد إلى شهرار نزولاً على رغبته، وطلبت شهرزاد بدورها أن ترافقها أختها دنيازاد. فبقت الأخت الصغيرة تحت السرير. وبعد أن افتض شهرار بكارة شهرزاد، طلبت دنيازاد منها أن تحكى لها قصة لقضاء الوقت. وقد وافقت شهرزاد على أن تفعل ذلك بعد

استئذان الملك. وقد سمح شهرار بالقص وبدأ يستمتع بالحكايات، فاستمرت شهرزاد ساردة حكاياتها وتوقفت عند الفجر. وأما شهرار الذي كان متطلماً إلى سماع بقية حديثها المتع فقد أجل أمر قتلها ليلة بعد ليلة حتى انقضت ألف ليلة. وفي الليلة الواحدة بعد الألف، عندما أكملت شهرزاد آخر حكاية من حكاياتها، سألت شهرار أن يحقق لها طلباً. وجاءت بأبنائها الثلاثة وطلبت من شهرار أن يلقى أمر القتل من أجل الأولاد. فعانق شهرار أولادهما وأمن شهرزاد على حياتها ومنحها العفو، ففرحت شهرزاد، كما هم الفرح الغامر الشعب بأكمله. حينئذ استدعى شهرار وزيره وشكره لتزويجه من ابنته التي ولدت له أولاده الثلاثة. كما أنه أمر بالاحتفال لمدة ثلاثين يوماً والقيام بأعمال الخير للناس. وعاشوا سعداء حتى فرقه الموت.

ب - الثانية

١ - الشخصيات

تكشف هذه الوحدات أو الفصول السردية عن نسق تنظيمي صارم فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية. فالفصل الأول يقدم للقارئ النزعة اللافتة للنظر في (ألف ليلة وليلة) ألا وهي الثانية. فالأخوان يقدمان لنا مسألة التكرار الثاني في أكمل صورها. فقد كانا كلاهما فارسين وملكين وحاكمين موفقين، وتجربة شاه زمان ترهص بتجربة شهرار وتكاد تتطابق معها. فهو يقتل زوجه حال اكتشافها في الفراش مع عبد أسود، بينما شهرار الذي يجد زوجه في وضع مشابه لا يقتلها إلا بعد رحلة البحث. إن التماثل الملفت للنظر في حكايتي شاه زمان وشهرار يجعلنا نحس كأن تجربتهما صوت وصدى. وهنا يقدم لنا النص الصيغة الأولى للثانية وهي التناظر. وهذا النوع من التناظر الذكوري يوازيه وبماثله التناظر الأنثوي الذي تقدمه لنا العلاقة بين

العلاقة بين شهریار وشهرزاد تمثل الصيغة الثانية للثنائية
وهي التعشيق. وفيما يلي جدول يوضح صفاتهما
المتقابلة:

شهریار	شهرزاد
زوج	زوج
سلطان	رعية
سامع	راوية

وبقدم هذان الزوجان استقطاباً متقابلاً ومتكاملاً.
فالكلمات «زوج» و«سلطان» و«سامع» تشير ضمناً
وعكسياً إلى «الزوجة» و«الرعية» و«الراوية» لسبب بسيط،
وهو أنها تشكل أنصاف وحدات مشطورة. فملك بلا
رعية أمر متعارض مع نفسه بشكل جعل الأديب
الفرنسي أنطوان دى سان إكسپيرى يلعب على هذا
التناقض فى قصته «الأمير الصغير». وأما السامع
فبالضرورة يستدعى متحدناً أو على الأقل صوتاً. وهكذا
نجد فى نعوت شهرزاد انعكاسات مرآية لنعوت شهریار،
وتكامل هذين القطبين ينتج وحدة وولد مساراً. فهما
نموذج للاقتران البنوي، متقابلان ومتكاملان كما فى
مبدأ «ينج ويانج» فى نواميس الكوزمولوجيا الصينية.
والاقتران يتحقق أيضاً على المستوى الصوتى، فتشترك
شهرزاد مع شهریار فى التقنية الاستهلالية والوسطية.

ومازالت هناك صيغة ثالثة للثنائية وهى التضاد (أى
تطابق الأضداد) الذى يقدم فى شخصية شهرزاد من
جهة وفى شخصية شهریار من جهة أخرى. فظاهراً
شهریار نموذج سلطوى، فهو طاغية شرقى وفحل
ذكورى يستهلك امرأة كل ليلة، بينما تمثل شهرزاد
نموذج الأنثى المستباحة فهى رعية شهریار وشهيدة
الرهبة، لا تمتلك حرمة ولا حصانة. ولكن شهرزاد لا
تحاول أن تواجهه وتتخلص منه كما يحدث فى القصص
المجانبية مع المماليقة والمسخ، كما فى القصة
الفولكلورية الشهيرة بعنوان (جاك وسوق الفاصوليا)،

الأختين شهرزاد ودنيازاد فى الفصل السردى الثالث.
ولكن هناك اختلافاً دقيقاً بين هذين التناظرين.
فالنظيران الذكريان (شهریار وشاه زمان) - كما فى رواية
فلوير (بوفار وبكوشيه) - هما طرفان فى أداوين من
دراما واحدة. فكل منهما يعوز الآخر مع العلم أنه
مستقل عن الآخر فى تصرفاته. وأما فى النظيرتين
الأنثيين فهناك تواطؤ جلى بين الأختين. فدنيازاد الظل
أو الصورة السلبية لشهرزاد المرافقة لها باستمرار. وأما شاه
زمان فهو أكثر من صورة سلبية، فهو صنو شهریار ونسخة
منه.

إن أسماء الشخصيات الروائية تحمل فى ذاتها
استنساخاً لفظياً، فشهرزاد ودنيازاد تشتركان فى تقنية
المقطع الأخير من اسميهما بينما شهریار وشاه زمان
يشتركان فى تقنية المقطع الأول من اسميهما. إن
التكرار الصوتى فى منظومة الأسماء يتجلى أيضاً فى
الحكايات المؤطرة التى تروى شهرزاد كما فى سندباد
الحمال وسندباد البحار، عبد الله الصياد وعبد الله
الملاح، وفى حكاية الأخوين عجب وغريب. إن توازى
الشخصيات بأسمائها المسجوعة ملمح مشترك بين
الحكايات الأسطورية كما فى يأجوج ومأجوج، هاروت
وماروت (الملاكات الساطان المعلقان من أقدامهما فى بحر
بابل)، وأيضاً فى لحطان وحدنان (السلطان الأسطوريان
للغرب). إن التوازى أو التصادى الصوتى فى (ألف ليلة
وليلة)، وهو ظاهرة يمكن رصدتها على مستوى ظاهر
النص، تبرز وتبرز التوازى السيميوطيقى على مستوى
باطن النص. إن دلالة التراسل بين هذين المستويين
المتميزين تترك أثراً وقعاً على القارئ يهيئه لاستيعاب
أهمق للنص.

إن بطلى (ألف ليلة وليلة) هما شهریار وشهرزاد.
فهما ركنا العمل القصصى. فهنما يمكن استبعاد شاه
زمان ودنيازاد من النص، لا مجال للتفكير فى إمكان
إقصاء شهریار أو شهرزاد دون تعطيل مسار القصة. إن

التضاد، فهما نموذجان مما يطلق عليه فلسفياً «اجتماع الأضداد» coincidentia oppositorum .

وبناء على ذلك، تصبح علاقة شهرزاد بشهرهار أكثر تعقيداً أو على الأقل أكثر رهاقة حيث إن تقابلتهما يتعمد أكثر بالتضاد الداخلى. فلا أحد منهما يقدم النموذج الصافى. فهناك جانب من إيجابية شهرهار فى شهرزاد، وهناك جانب من سلبيتها فيه. وصراعهما صراع ملتبس بين قوى النور وقوى الظلام. فهو ليس على الإطلاق صراعاً «مانوياً» بل هو شيء من قبيل تحرير الاستعدادات الكامنة. ففي حقيقة الأمر، كل من شهرهار وشهرزاد نموذج معقد ومركب ويحمل فى ثناياه ازدواجية التضاد.

وخلاصة القول إن النص يقدم الثنائية بإصرار، ويستخدم عنصر الازدواجية فى الأشكال الثلاثة الممكنة منطقياً: التناسخ والتقابل والتضاد. وقد يكون من الأهمية أن نشير إلى أن هذه الصيغ الثلاث للثنائية تتراسل تماماً مع ضروب ثلاثة فى السيمانتيقا؛ ترادف المعنى ونقيض المعنى وتضارب المعنى.

٢ - الأحداث

إن المعيارية الثنائية التى تحكم العلاقات بين الشخصيات الرئيسية تنسرب إلى الثيمات المتضمنة فى العمل أيضاً. ونجد ثيمتين رئيسيتين فى القصة الإطارية وهما بلا شك ثيمتا الشبق والموت. والعلاقة بين الأحداث الرئيسية فى مسيرة القصة تندرج تحت ثلاث جدليات: جدل التكرار وجدل القلب وجدل الالتحام، التى بدورها توازى علاقات التناظر والتعشيق والتضاد.

وعندما نقوم بتحليل هذه الجدليات الثلاث فى النص، فمن المهم أن نتنبه كيف تقوم مهارة الأسلوب فى التنسيق بين النقلة من الشبق إلى الموت ومن الموت إلى الشبق.

وكما فى القصة التراثية عن «جليات وداود» (صموئيل الأول: الإصحاح السابع عشر). تحاول شهرزاد تسكين رغبة شهرهار وترويضه - إن صح التعبير - وذلك بإحلال قصص النساء مكان النساء فى غذائه اليومي. فمبقرة شهرزاد تكمن فى تحويلها النساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للتخييل الجنسى. وبشكل هذا الدخول إلى ساحة الرمزية بخطوة حاسمة فى مسيرة شهرزاد، فهو تحول شديد الأهمية يوازى استبدال التضحية الرمزية فى الطقوس الدينية بالتضحية المعينة. فعندما يحل الدال محل المدلول تصبح اللغة ممكنة، وفى مجال اللغة يصبح ممكناً توليد عدد لا متناه من المقولات.

فعندما حازت شهرزاد امتياز القصص من شهرهار، كانت بحيازتها هذه قد قلبت علاقتها مع سيدها، فلها - بصفتها راوية - اليد العليا. لقد صارت شهرزاد تملئ بالمعنى الحرفى للكلمة. فالسامع، بالضرورة، هو الطرف المستسلم فى فعل القصص. ودور شهرزاد، فى هذه الحالة، بقلب الدور التقليدى للأثنى، حيث الإملاء حق مقصور على العاهل. والنص يؤكد موهبة شهرزاد القصصية ومعارفها الواسعة:

«وكانت الكبيرة [شهرزاد] قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضيين قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء»^(٤).

فشهرزاد، إذن، شخصية استثنائية بكل المماير. وسلطتها كامنة وإن كانت ظاهرياً بلا حول ولا قوة. وفى مركزها وفى موقعها تجتمع الأضداد. فهي - ولنستمر مفارقة كبير كيجور - محكوم عليها بالموت ولكنها حية ترزق.^(٥) وأما شهرهار الذى وقع فى شرك حكاياتها، منهراً بقصصها، فهو يوحى بجبار مستعبد. فكل من البطل والبطلية يصور بشكل درامى حالة

الأعمال الشاقة، بينما يستمتع الثور بالامتيازات التي كانت متاحة للحمار.

والاختلاف بين جدلية القلب عند شهرهار والحمار هو أنه في حالة الأخير يكون القلب الاستبدالي كاملاً بين المنصرين المعطيين. وهذا ما يشابه «العكس» anti-metabole في البلاغة، أي إعادة الكلام بترتيب عكسي، مثال ذلك: عادات السادات سادات العادات،^(٦) بينما القلب الاستبدالي في حالة شهرهار بشكل ما يطلق عليه «تصالب» chiasmus، أي «إعادة الكلام بترتيب شبه عكسي يتم من خلال التأخير والتقديم»^(٧) وكلا القلبين الاستبداليين - قلب شهرهار وقلب الثور - أساسيان في السياق السردى. فشهرهار يتعلم درساً من تجربته ويتوصل إلى أنه ليس حالة استثنائية، فيرجع إلى عرشه. والحمار أيضاً يكتشف أنه يدفع لمنأ غالياً لنصيحه، فيبدأ في محاولة استرجاع امتيازاته السابقة.

وأخيراً، فالجدلية الشاذة في النص السردى هي جدلية الالتحام حيث يتم إدماج موتيفين متناقضين في بعضهما. فكل من المسألتين المشيرتين - السواد وافقراض البكارة - تحملان في استخدامهما السردى ما أطلق عليه النحاة العرب مبدأ «الأضداد»، أي إدماج معنيين متعاكسين في كلمة واحدة.

إن حدث رجوع شاه زمان إلى قصره يكشف جلياً، عند التحليل، التوظيف الذكي للسواد،

«وخرج طالباً بلاد أخيه فلما كان في نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسود من المبيد فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا هبت عند أنفى

إن الحدث الدرامى الأول يتم عندما يجد شاه زمان زوجته في الفراش مع عبد أسود. ونقع على هذا الموتيف الشبقي مرة أخرى عندما يرى شاه زمان امرأة أخيه يضاجعها عبد أسود. كما يرى شهرهار بعينه هذه الواقعة بالذات مرة أخرى. إن هذا التثليث لحدث واحد يضحكه، كما أن الجوارى المشرين والعبيد المشرين في مضاجعتهم في الحداثى الملكية يعززون من حدة الصورة. ونجد أيضاً إصراراً على موتيف الموت. فالمشاركون في المردة يقتلون جميعاً. يقوم الفصل السردى الأول، إذن، بتقديم ثنائية يروس وتنائوس، ثنائية اللذة والهلاك.

وأما الفصل السردى الثانى فيستعرض عنصر القلب، حيث يتغير موقع الحدث في نظم التركيب ليصبح معكوساً، كأن قوة الاندفاع مستمرة وإن كان اتجاهها قد انعكس. ففي الرحلة التي قام بها الملكان في الفصل السردى الثانى، تحدث تجارب لكليهما تختلف اختلافاً جذرياً عن تجاربهما في الفصل السردى الأول. ففي السابق تحدث زواجهما قبود القصر والمنصب وأمرنا عشيقتهما بمضاجعتهم. أما في الرحلة، فقد مارس الملكان مضاجعة امرأة شابة خطفت ليلة عرسها وقبدها المارد بسمة أفعال.

وممارسة الجنس بين شهرهار والمرأة الشابة توازى ممارسة الجنس بين العبد الأسود وزوج شهرهار. والمقارنة القياسية بينهما بينة؛ فالعبد بالنسبة لشهرهار كشهرهار بالنسبة للمارد.

العبد: شهرهار = شهرهار : المارد .

وتتم عملية تبادل جلى أخرى في القصة التي يحكيها الوزير، والد شهرزاد، عن الحمارة والثور. فالحمارة الذى نصبح الثور بادعاء المرض حتى يحصل على حياة مرفهة ينتهى به الأمر إلى أن يحل هو محل الثور في

مدة ثم أنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما
في الفراش» (٨).

ولعل أسلوب النص لوحده، إلى أقصى حد، على
الحقول الدلالية والتداعيات المصاحبة للسواد، رابطاً هذا
الحدث الاستهلاكي والأساسي بنسيج الكتاب، ألا وهو
السمر الليلي. فالنص يحدد أن شاه زمان تذكر شيئاً ما
نسبه في القصر في منتصف الليل، أي في أوج الليل.
والليل يوحى بالظلام، ومنتصف الليل يوحى ببؤرة
الظلام. وحينذاك يحدد شاه زمان زوجه في الفراش مع
عبد أسود، فيبدو السواد متوجهاً لهذا الظلام. وعندما رأى
شاه زمان كل ذلك اسودت الدنيا في عينيه. فالأسوداد
الخاتمي يكمل ظاهرة القتامة، وبذلك يكون لون واحد
كافياً لوصف زمن الحدث (منتصف الليل) وفاعل
الحدث الزاني (عبد أسود) وأثر الحدث (اسودت الدنيا).
يقوم المخطط اللونى بتوحيد الانتقال السريع في السرد من
حالة إلى أخرى (٩).

إن التركيز على لون واحد مثال جلي للاقتصاد
النصي، حيث تقوم كلمة ما بدور المحوّل الذهني لليل.
ولهذا، يصبح الليل معادلاً لزمن القتل عند القراءة عوضاً
عن أن يكون معادلاً لزمن الهوى. فظلام الليل يستدعي
كلاً من الحب الجنسي والأحداث المخطورة. وفي الأدب
العربي نجد تفتيحاً ليلية لقاء عاشقين في أبيات شهيرة
خلدها الشعر (ولو أننا نفع أحياناً على أمثلة تتخذ وقتاً آخر
لموعد لقاء المشاق، كالفجر). فكل من الشاعر الجاهلي
العميد امرئ القيس، والشاعر اللعوب في صدر الإسلام
عمر بن أبي ربيعة، أسهما في صياغة ونمذجة الليل
باعتباره زمن الحب. فمشهد الحب الذي يتم ليلاً في
(ألف ليلة وليلة) ينطلق من تركيبة أدبية مسكوكية
وجاهزة في ذهن الملقى، إلا أن النص يقوم بالانتقال من
تقديم الليل باعتباره حجاباً واقياً إلى عرضه باعتباره
احتجاباً للرؤية، حيث يشتاط شاه زمان غضباً إلى درجة
أنه يقتل في الحال كلا من زوجه وعشيقتها. وهنا

يستدعي الليل الإظلام والعمى. وهكذا نجد في هذه
الفقرة القصيرة جمعاً بين قطبي الدلالة المتقابلين في
كلمة الليل، لكونه حامياً وحرامياً في آن.

وما يجعل من هذا الخطاب السردى نصاً إبداعياً
هو بالتحديد هذا الكشف الأسلوبى. فمن ناحية
المضمون والمنطق، نجد تسلسل الأحداث في الفقرة
المستشهد بها أعلاه عادياً إلى درجة الإهتال: رجل يجد
زوجه في الفراش مع آخر فيرتكب ما يطلق عليه جريمة
عرض، فيقتل كليهما. ويبدو الحدث مناسباً كخبر
صحفي، ولا يدعو إلى أكثر من اهتمام عابر. ولكن
الأسلوب الذى يميز تسلسل الأحداث يحول تقريرية
الخبر إلى نص أدبي، ففي هذا المشهد، نعبين كيف أن
مونيفة السواد المتكررة يمكنها عبر تكرار الحامل -
مصطلح الناقد ريتشاردز الذى يعنى الكلمة - من نقل
محمولات - أى دلالات - شديدة التنوع، بل متضاربة،
فالدماج هنا يمكن أن يطلق عليه ازدواجية متوحدة.

كما أن النص يقدم لنا، بالإضافة، دمجاً معكوساً
حيث تتوحد فيه حاملات مختلفة لتنقل محمولاً واحداً
يحتلها كلها، وبذلك يتضح مبدأ «التنوع فى التوحد».
فمثلاً، يحدد النص نوعية المرأة التى كان يردها شهرهار
ليفعل بها أمرين يدوان ظاهرياً متضاربين:

«وصار الملك شهرهار كلما يأخذ بنتاً بكراً
يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على
ذلك مدة ثلاث سنوات» (١٠).

ومن الواضح أن شهرهار يشكو من جرح ويحاول
أن يتنقم، ولكنه لا يصب نقمته على النساء بوصفهن
نساء، بل على الأكار. فقد جرحن براءته وهو يعوض
عن ذلك بإزالة قصاص جراح على البرقيات. ففض
البكارة - وهو يدل على فعل الشبق ورغبة الإخصاب -
يصبح فى هذه الحالة مؤشراً لما هو عكس ذلك، فعل
القتل ورغبة الإخصاء. فافتضاض البكارة فى القصة

من التكرار والتطرف، وثانياً في الانقلابات والتحويلات التي تغير رأساً على عقب، وثالثاً في الاستبدالات والمفارقات القائمة على تبديل أو دمج حدّي القطبين.

إن منظومة مؤسسة على ركن الثنائية كما في (ألف ليلة وليلة)، التي لا تقدر أن تبنى حداً ثالثاً، لا بد أن تتسم بالتحويلات المفاجئة، لا بالنمو المضبوط. فالتناقض الكامن في مفارقة يمكن أن ينشطر إلى نصين متضادين، كما أن طاقة ما قد تغير موقعها في السياق لتصبح في هذه المنظومة الثنائية طاقة ضد، قياساً على ما يحدث عندما يتحمل تشكيل أو موقع كلمة، فتصبح مفعولاً به مثلاً عوضاً عن فاعل، ومع هذا فألفاظ الجملة تبقى أساساً ثابتة. التغير هنا لا يأتي من إضافة أو إنقاص، من نمو أو ضمور، بل من تبديل وتحويل، من انشطار ودمج.

وإذا استعنا بمصطلحات دو سوسور الألسنية في توصيف (ألف ليلة وليلة)، لقلنا إن العمل نفسه «قول»، وأما نسق منظومته التي قمنا به أعلاه فهو «الغشاء». وهناك شيء يستوقفنا في لاهضوية هذه اللغة، فهي تعمل من خلال الترسبات والطفرات والتفجرات. ومن المستحسن أن تكون المجازات المستخدمة لوصف هذا العمل مستقاة من علم الجيولوجيا لا من علم البيولوجيا.

وكما بين ياكوبسن، فإن طريقة تعبير النص ترتبط ارتباطاً عميقاً برسالة النص، فـ (ألف ليلة وليلة) باستخدامها بنية ثنائية تقع بالضرورة في التكرار وتعتمد عليه، ولكنه تكرر تجويزي يبتث النموذج المركزي إلى أطراف الجسد النصي، حيث يتعزز الرحم الإبداعي في القصة الإطارية بما يولده من حكايات متشعبة. وفي هذا التشعب أصداء وإعادة إنتاج تتولد عبر قنوات مختلفة؛ استعارية وكتائية وتشبيهية وحوارية.

يتلوه القتل، فهما في وضع متجاور ومتقابل في آن. إن فض البكارة في ذاته فعل يحتوى على التضاد لكونه كناية عن فعل جنسي يؤدي إلى الإخصاب والحياة، ولأنه حرفياً وعملياً افتضاض وتجريح دموي، وهذان الجانبان يجمعان فعل فض البكارة مناسباً لتطوير التضاد المتضمن في الفعل إلى تناقض دينامي. فشهرهار في فعلته ذاتها، التي تخصب الأنثى وتجعلها تنجب أي تضي حياة، يحيلها إلى الموت. ومن ناحية أخرى، فإن شهرهار يقوم بفعل واحد مرتين إزاء عروسه: فهو يحميها مجازياً من خلال ممارسة الجنس معها ثم يحميها حرفياً بقطع رقبته. وما لا يخفى أن الموت يستخدم مجازياً للدلالة على الفعل الجنسي كما يرد في الأدب الرفيع والمأثورات الشعبية، وقد استخدم الشعراء الإليزابيثيون هذا المجاز كما يستخدمه عامة التونسيين اليوم. وهكذا يتلاحم «إيروس» Eros مع «ثاناتوس» Thanatos، أو الشبق مع الموت، ففض البكارة والقتل، برغم كونهما طقسين متضادين، يتبديان كوجهين لعملة واحدة وهي التمزيق الدموي.

وعتقاً لما سبق، نرى بوضوح تجلّي النزعة الثنائية في (ألف ليلة وليلة) في الشخصيات والقيمات، في الأسماء والأفعال الواردة في جملة السرد المركبة التي تشكل النص. والثنائية مستخدمة هنا في أشكال ثلاثة متباينة، سأقوم بتوصيفها عبر مصطلحات مأخوذة من البلاغة العربية الوسيطة:

(١) المحاملة التي تشمل التناظر والتكرار.

(٢) المقابلة التي تحتوى على التضاد والقلب.

(٣) الأضداد التي تنطوي على تناقض معنوي في الشخصيات وانشطارية دلالية في الأحداث.

وما لاشك فيه أن هذه النزعة الثنائية تؤدي إلى الاستقطاب، فأثرها يلمس أولاً من خلال التضخيم النابع

١ - الرحم النصي

بعد إبراز البنية الفعالة وخاصية الاستقطاب في (ألف ليلة وليلة)، فمن الضروري أن نرى توظيف ذلك قصصياً، أي كيف يتحرك العمل من الفاتحة إلى الخاتمة، من المشهد الاستهلالي إلى المشهد النهائي. ولكي نستبطن حركية هذا النص المعقد والمحتشد، علينا أن نستخلص المحور الرئيسي، وإلا تهنا في هذا العمل الطويل والمتشعب. إن هذا الأساس المحوري الذي سأطلق عليه الجملة الرحمية Matricial Phrase أو «الرحم النصي» هو الركيزة الرئيسية التي تسيطر على النص وتضمن توسعه وامتداداته^(١١).

إن الرحم النصي هو أكثر من نية مركزية في النص، لأنه هو المصدر والصيغة، هو الحافز والمنظم. إن الأنظمة الرمزية في النص يمكن أن تكثف في جملة أو جمل رحمية. فالرحم النصي وحدة في الخطاب يحاك النص حولها دلاليًا وأسلوبياً. وهي تشابه ما أطلق عليه العرب في البلاغة بيت القصيدة، ذلك البيت الذي تبنى عليه القصيدة. فلا يبعد كل بيت في القصيدة صياغة بيت القصيدة، ولكن بيت القصيدة هو الدافع التوليدي للقصيدة ومرجع أبنائها الأخرى.

إن الرحم النصي لكي يكون مولدًا حقيقياً يجب أن يكون في مركز النص كله وليس فقط في الحكمة. فعليه أن يبرِّغ النص كما هو بكل تكراراته وتناقضاته واستطراداته.

وفي القصص الأمثولي، نجد الرحم النصي في بداية أو خاتمة القصة كي يصيب التمثيل المسترسل هدفه. أما في (ألف ليلة وليلة) فالمسألة أكثر التباساً، ففيها يتيه الرحم النصي في الكلام، ولا يحدده السرد صراحة.

وكي نستخلص الرحم النصي مما حواليه فنحن لسنا بحاجة إلى النظر أبعد من النص ذاته الذي يمكن أن لا يسمفنا ولكنه لا يهوننا أبداً. وإذا رجعنا إلى (ألف ليلة وليلة) فنجد أن النص يقدم لنا معضلة ثم يسعى لحلها. ففي (ألف ليلة وليلة) قصة تتلخص في صدع يتلوه راب. وبناء على ذلك فهناك تركيب حوارى يأخذ شكل أزمة مطروحة يتلوهما الحل المناسب، أو قسفل ومفتاحه. وتمفصل (ألف ليلة وليلة) هذين الحدين في القصة الإطارية. فالحد الأول أو المأرق يتمثل في رد شاه زمان عندما استجوبه أخوه شهرار عن سبب توهكه: «يا أخى أنا في باطنى جرح»^(١٢) ويتمثل الحد الثانى أو الحل فيما قالته شهرزاد لأختها دنيازاد: «وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله»^(١٣).

إن هاتين الجملتين اللتين تجدهما طافيتين على سطح النص تشكلان محورين متكاملين يدور عليهما النص. والجملة الأولى تعبر عن شرح في صحة وكلية إنسان ما، والجملة الثانية تعبر عن العلاج السردى، أي المعالجة عبر الحديث. وما يستخلص من القص اللبلى في (ألف ليلة وليلة) هو هذا الشرح الأولى الذى يتلوه لحام كلامى لا يتوقف.

إن الحد الأول من الرحم النصي «يا أخى أنا في باطنى جرح» نموذج من جملة مجازية. فالجرح الباطنى ليس قرحة جسدية بل هو شرح نفسى حطيم كلية الذات. إن الطبيعة المجازية في الرحم النصي تتجارب مع الاستخدام المكثف للمجازات في خطاب شهرزاد كله، حيث يبدو العمل كأنه سرد ذو بنية شعرية.

أما الحد الثانى من الرحم النصي فيرتبط بسرد حديث سيؤدى إلى الخلاص والتحرر. وهنا تفشل ترجمات (ألف ليلة وليلة) في نقل مطاطية المصطلح العربى «الخلاص»، حيث يدل على كل من «الإنقاذ» و«النهاية». فالجملة المولدة هنا تنطوى على خطاب ما

ينهى كرهاً ما، ففرض الحديث فيها هو إنهاء الحديث،
أو كما يمكن أن يقال: يوجد القص فيها بفرض الكف
عن الوجود، أى أنه يوجد وغايته العدم. إن الغموض
والتناقض الذى تنطوى عليه الجملة المولدة يتخلل
خطاب شهرزاد كله.

إن نص (ألف ليلة وليلة) بأجمعه مولد من رحم
نصى يحمل باعتباره مركزاً لعدد غير متناه من الدوائر
متعددة المحيط والنسيج ولكنها متشاركة فى بؤرة
مرجمتها. وهذا التعدد والاختلاف من جهة القصص،
والتوحد فى مرجمتها، يجعل من التناثر والتضافر
حليفين يحكمان نسق هذا النص الرمزي.

إن علاقة القصة الإطارية بالقصص المسرودة، أى
علاقة المؤطر بالمؤطر، الخارج بالداخل فى (ألف ليلة
وليلة) تحتاج إلى مزيد من التفصيل.

لقد رصدنا فى الجزء السابق من الدراسة ظاهرة
التفصيص فى القصة الإطارية المؤلفة من فصوص سرديّة.
وتتميز المادة المؤطرة أيضاً بخاصية التفصيص، وبالإضافة
فتعاقبها - قصة بعد قصة - تعاقب اعتبارى، فليس
هناك علاقة سببية تستدعى قصة معينة قبل غيرها. وهذا
على عكس ما نجد فى القصة الإطارية، حيث تتالت
الفصوص السردية الأربعة - التى كان بعضها أكثر
جاذبية من غيرها للحبكة - تالياً منطقياً لا يمكن قلبه
أو إعادة ترتيبه، فلو غيرنا مواقع الفصوص السردية لما
استوى القصص. أما القصص المؤطرة فتتباين فى الجنس
الأدبى وفى التقنية وفى المضمون، فهى تحتوى أمثولات
دينية وقصصاً سحرية ومآثر تاريخية وأمثولات حيوانية إلى
آخره، ومادة القصص تشمل مضامين دينية ولغوية
وتاريخية وجغرافية ونفسية. وهذه القصص المتباينة تبدو
مجمعة بشكل عشوائى ومشوش، ولكن هذا مقصود
حيث إن طريقة تنظيم القصص ليست تسلسلية syntag-
matic وسردية، بل استبدالية paradigmatic وشعرية.

فكل قصة ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بالقصة
المولدة، وأشكال الارتباط والتراسل بين القصص التى
تسردها شهرزاد وبين قصصها متعددة. ونكتفى هنا
بالقول إن تعدد نوعية القصص ليس مجرد صدفة ولكنه
يحقق وظيفة يمكن أن نطلق عليها «مصطلح الرغبة»
الموسوعية فى العمل. فهناك هاجس يسعى إلى الإحاطة
بكل ألوان القصص التى تتجارب، بشكل أو بآخر، مع
الإطار السردى المحيط بها. وهذا يدل على استحواذ
هاجس الكلية على العمل، كان الإحاطة بكل أو ما يكاد
يكون كل عينات القصص تعرض عن ظاهرة التشظى
القصصى.

ويجب أن ندرك الرغبة الموسوعية باعتبارها طموحاً
نحو تحقيق مجال متكامل لحقل معين كالقصص أو
لإنتاج «نوع من النسيج العام»^(١٤)، كما فى تعبّر
ميشيل فوكو، أو كما وصفه إدوارد سعيد على أنه مجال
«تقاطع الفروق والتكرارات»^(١٥).

إن الهاجس الموسوى فى (ألف ليلة وليلة) لا يتبع
التسلسل الأبهجى ولا أى تسلسل آخر، ولكن هذا لا
ينقص على الإطلاق من القيمة المتكاملة للعمل. فقد
كان من المفروض فى الثقافة الإسلامية الوسيطة أن يقرأ
العمل الموسوى فى شموليته كى يترك على المتلقى
تمام أثره ورسالته.

إن (ألف ليلة وليلة) محاولة للمشتت عبر خلق
نموذج كونه للقص يتشكل أمام أعيننا، حيث تقوم
القصة الإطارية بتقديم أسطورة تكون ظاهرة القصص،
بينما تقدم القصص المؤطرة النتائج المختلفة المترتبة على
هذا التكوين. إن مصادر قصص (ألف ليلة وليلة)، سواء
كانت بالهيلة أو هندية أو إفريقية أو عربية أو ما شئت،
فهى مستحضرة عن قصد يشابه القصد الذى تتكشف
عنه كتب التاريخ الجامع، أو التاريخ الكونى، المكتوبة فى
عصور الإسلام الوسيطة التى احوت، بالإضافة إلى تاريخ
العرب، تاريخ غير العرب من أم^(١٦). وفى سياق حدائى

مواز، حاول جيمس جويس فى روايته (فينيجزويك) أن يقدم أيضاً عملاً ذا بعد جامع. ففى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين شهد الوطن العربى حركة تجميع ثقافية، وهذه المحاولات انطلقت من الحاجة إلى جمع المعارف السابقة والمعددة للحفاظ عليها وصيانتها. و(ألف ليلة وليلة) هى التعبير الأدبى الفولكلورى لهذه الحركة (١٧).

ب - الشفرات الأدبية

إن الرحم النصى، كما أشرنا سابقاً، هو الجملة الهورية فى النص التى تسهر كل الجمل الأخرى. وهذه الجملة تعبر عن مكوناتها فى النص من خلال شفرات. والشفرة الأدبية تركيب لعناصر ثنائية تشكل فيما بينها لغة شتية، أى لغة متوارية. فالشفرة سلسلة من الإشارات المنتظمة والمتقاطعة التى تدل على رسالة متماصة. وليست الشفرات الأدبية إلا ترجمات مسترسلة للرحم النصى، وعندما يتم استخلاصها يمكن استخدامها للتحقق من الجملة الهورية. فمثلاً، يستخدم جوستاف فلوير شفرة الأنواء الجوية كجوه مشمس أو ممطر أو عاصف إلى آخره كى يصيغ الحالات الداخلية للبطل فى قصته عن سيرة القديس جوليان. فالتغيرات الجوية فيها منفصل تقليات الرحم النصى للعمل.

ويطرح الرحم النصى فى (ألف ليلة وليلة) إشكالات لم ينطلق لحلها. كما تطرح الشفرات الأدبية فيها معضلات أولية لم تعرض الحلول. وعند القراءة المتعمنة نجد أن النص القصصى يستخدم بتواتر ثلاث شفرات: الشفرة الشبقية والشفرة البلاغية والشفرة العددية. إن الأطروحة الرئيسية فى العمل تبقى كما هى، سواء عبر النص عنها من خلال لغة جسدية أو ألسنية أو رياضية.

١ - الشفرة الشبقية

إن الشفرة الشبقية هى سلسلة من الصور والأحداث المرتبطة بالجمال الجنسى فى بعده: البعد

الطبيعى والبعد الاجتماعى. إن نص (ألف ليلة وليلة) يسرد فى المقام الأول من خلال الشفرة الشبقية.

إن (ألف ليلة وليلة) هى قصة وحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتهم. فالنص يستعرض زوج شاه زمان وزوج شهریار الأولى يضاجعها عبد أسود. وتضمنات هذه العلاقة يمكن أن تقیم بكل أبعادها عندما نميز الدلالات المصاحبة له «عبد أسود» فى الأسرة المالكة. إن الجماع بين عبد وملكة يعنى نكاحاً بين قطبين متطرفين فى المنزل. إن الجاذبية الشبقية بين القوى المعاكسة واضح من الدلالات المصاحبة والمتضمنة فى «عبد» وفى «ملكة». ويخرج التأويل الرمزى لهذا الحدث عندما نأخذ بنظر الاعتبار أن الملكة والعبد لا يحملان اسماً. فالأسماء تطلق لغرض تعيين الأشخاص وهى تجعل الشخصية فى القصة تبدو أكثر واقعية. أما اللاتسمية فتضعف الهوية وتجعل الشخصية أكثر عرضة لاعتبارها رمزاً. إن زوج شاه زمان وزوج شهریار غير مساوین، وكذلك العبد عشيق زوج شاه زمان. وأما العبد عشيق زوج شهریار فاسمه معطى، مسعود. ولكن مسعود لا يقوم هنا بدور الاسم، أى بدور تسمية تمنح هوية فردية للشخصية، وذلك لأن مسعود هو الاسم التقليدى للأسود. ففى الأدب العربى وخاصة فى التراث الشفوى، يحمل الأسود صبغة من صيغ اسم مسعود فى الغالب (١٨).

إن اسم مسعود، إذن، مرادف للسواد. ولهذا نجد عنصراً وصفياً فى هذا الاسم أكثر منه عنصراً تمييزياً. فهو يشير إلى فئة أكثر من إشارته إلى فرد، وهو بهذا لا يختلف كثيراً عن إعطاء اسم «سلطان» أو «شاه» لشخصية الملك وبوازيه فى الأدب الغربى تسمية شخصية عربية باسم «ساراسين» (التي تعنى عربياً). فالاسم مسعود فى هذه الحالة يقوم فقط بدور تثبيت الهوية اللونية.

العشيق والزوجة. إن الضلع الثالث المقترح للرباط الثنائي الشرعي دخیل تماماً. فهو يختلف في المنزلة وفي اللون، بالإضافة إلى أن علاقته مع الزوجين تتميز بالأحادية. فهو لا يمكنه أن يشكل إلا رابطة سلبية مع الزوج. وفي حقيقة الأمر، فإن علاقة العشيق والزوج علاقة إقصائية متبادلة. فالعشيق يأخذ مكان الزوج بعد إزاحته، ولهذه العلاقة نهاية مدمرة. فهي لا تدمر الزوجة وعشيقها فحسب بل أيضاً عدداً من الفتيات اللواتي يقتلن بعد ليلتهن الأولى مع الملك. والعلاقة بين العشيق والزوجة عقيمة. فهي تؤدي إلى الموت، والنص يصبر عن ذلك بقوله: «وضرب الاثنين فقتلهما في الفراش»^(١٩)، «ثم أنه رمى عنق زوجته وكذلك أهنال الجوارى والعبيد وصار الملك شهرار كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها»^(٢٠).

إن العشيق يحدث شرخاً يعكر النسق الأولى. ويبدو هذا الشرخ في تلك اللحظة من القصة كأنه مصيبة منفردة واستثنائية. فيضطرب الملكان المصدومان اضطراباً عميقاً ويبدآن أن يعرفا إذا ما كانت هذه الخيانة مأساتهما الشخصية أم هي ظاهرة عامة، إذا ما كانت صدفة أم ناموساً. وقد قام الملكان برحلة، أجبراً خلالها على إشباع الرغبات الجنسية لامرأة مخطوفة ومفلق عليها، ولكنها استطاعت أن تتحامل على رجلها المارد الجبار في إنشاء علاقات جنسية مع مئات الرجال. ومن تلك الصخرة توصل الملكان إلى أن الطبيعة الأنثوية لا تسمح بالولاء الزوجي. وهكذا اقتنع شهرار بأن الطريقة الوحيدة التي تضمن أن لا تخدعه امرأة هو أن يقتلها بعد «ليلة الدخلة» مباشرة.

وكل هذا يؤكد أن الشفرة العبقية تعيد صياغة الحد الأول من الجملة المحورية، فهي تنوع على ثيمة التمزق. وأما الحد الثاني من الجملة المحورية فيعاد إنتاجه أيضاً في الشفرة الشبقية كما سنوضح في التحليل التالي.

إن صورة الأسود في الأدب العربي صورة ذات طابع انفصامي، لأن الأسود يدل على قاتل مبشر ومبذر في آن. وفي السهر الشعبية يصور الأسود أديباً باعتباره شخصية تجمع بين وضع الغريب على الجماعة وصفة البسالة المفرطة التي تصل إلى درجة البطولة الخارقة.

إن الأبطال السود البارزين في الملاحم العربية هم عنترة وأبو زيد الهلالي وسعدون (في سيرة سيف بن ذي يزن). ولولهم يميزهم ويمرّف وضعهم المختلف، وهو أيضاً يلوح بهم باعتبارهم نماذج للطاقة الجسدية والشجاعة البطولية. إن الحيوية الاستثنائية والدنيامية التي لا تُقمع هي من الدلالات المصاحبة لشخصية الأسود في التراث العربي.

إن نوعية الزنى الذي ارتكبه زوجتا شاه زمان وشهرار مع عبيدين أسودين يرتبط إدراكياً عند القارئ العربي، في الأقل، بما ينطوي عليه السود من جاذبية وفطنة.

إن الزنى نفسه يشكل المثلث التقليدي من زوج وزوجة وعشيق. وبينما تدرج علاقة الزوج الجنسية بزوجه في حيز اجتماعي وتكون مسموحة، تدرج علاقة العشيق بالزوجة في حيز طبيعي وتكون محظورة. فالصراع بين القوى الاجتماعية والطبيعية مبين هنا. والرجلان في المعادلة، الزوج الملك والعشيق العبد، قطبان متطرفان. ففي سياق (ألف ليلة وليلة)، الملك رمز القانون والنظام والسلطة، بينما يرمز العبد إلى الفوضى والانفصام والدمسار. ومن الواضح أن المرأة لم تكتف بالجنس ذي الطابع الاجتماعي، وبحث عن نوع من الجنس أكثر فطرية. وهذه صورة مبينة لتداخل شبقية ما أطلق عليه فرويد «غريزة الموت» في غريزة الحياة.

في هذا النسق الثلاثي يوجد نوعان من العلاقات: نوع معترف به بين الزوج والزوجة، ونوع سري بين

علينا أن لا ننسى أن خلاص شهرزاد من تهديد الموت لا يتم بمجرد انقضاء ألف ليلة وليلة من سرد القصص، ولكن أيضاً بعد أن تكون شهرزاد قد حملت وأنجبت للملك ثلاثة أبناء. ففي الجزء الختامي من (ألف ليلة وليلة)، يشير النص ثلاث مرات إلى الأبناء الثلاثة، أولاً عندما ينقل خبرهم وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور^(٢١)، وثانياً عندما تتحدث شهرزاد مع شهریار وتطلب منه إعفاءها فهي تذكر الأطفال الثلاثة وتطلب أن لا تقتل من أجلهم، قائلة: «يا ملك الزمان هؤلاء أولادك وقد نمت عليك أن تعتقني من القتل إكراماً لهؤلاء الأطفال»^(٢٢). وثالثاً، يأتي ذكر الأولاد عندما يتحدث شهریار مع الوزير والد شهرزاد ليهنئه على ابنته التي خلفت له ثلاثة أبناء، قائلاً: «مشارك الله حيث زوجتني ابنتك الكريمة التي كانت سبباً لتوحي عن قتل بنات الناس وقد رأيتها حرة نعمة عفيفة زكية ورزقني الله منها بثلاثة ذكور»^(٢٣).

إن الطفل الذكر، على مستوى ما، هو الطفل النموذجي في المجتمع الأبوي، فهو يواصل النسب، فاللدنية تؤمن من خلال البنين. وفي الوطن العربي يكتفى الأب باستخدام اسم ابنه الأكبر (التسمية بأبي فلان). فأبو زيد مثلاً تدل على رجل يسمى ابنه الكبير زيد. وتؤكد (ألف ليلة وليلة) على خصوصية شهرزاد وكونها ولوداً بالإشارة إلى إنجابها الذكور. ويصر النص على عرض الخصوصية من خلال الثلاثي الذكوري، كما لو كان النص يقول لنا ثلاث مرات: شهرزاد أنجبت ذكراً، شهرزاد أنجبت ذكراً، شهرزاد أنجبت ذكراً.

وهنا يتكشف نوع آخر من النسق الثلاثي. فقد تكاثرت الزوجان شهریار وشهرزاد وأضافا عنصراً ثالثاً لوحدهما، أي الأبناء. فالأطفال نتيجة اتحادهما، وبناء على ذلك فهم إضافة أصيلة.

أما العشيق باعتباره عنصراً ثالثاً في العلاقة ما بين الزوج والزوجة فهو يشكل طفلاً خارجياً بينما الطفل

يشكل تكاثراً عضوياً للزوجين. ففي حالة العشيق يكون الثالث عائقاً وفي حالة الطفل يكون الثالث معزواً.

إن موهبة شهرزاد البارزة هي إذن قدرتها على التكاثر في القص وفي التناسل. إن الرسالة الجوهرية لـ (ألف ليلة وليلة) هي أن الموت يمكن أن يعطل بالحياة، كما يهزم الفناء بالإنجاب. ويعبر عن الرحم النصي في الشفرة الشبقية من خلال أحداث وصور تشير إلى انتصار غريزة الحياة على قدر الموت.

إن رسالة التعميل من خلال الفعل، أو الكفاح ضد اللاكينية من خلال إنتاج الكينونة، هي حقيقة شعبية قد صيغت في أمثال عربية. فمن العراق حتى المغرب نجد مقولة شائعة: «اللي خلف ما مات»، أي لا يموت من ينجب. وواضح أن استخدام الإنجاب والموت مجازي. ونجد تنوعات على هذا المأثور في الماويل، وقد صاغ الشاعر المصري المعروف صلاح عبد الصبور هذا المأثور صياغة شعرية في مطلع مربية في ذكرى جمال عبد الناصر^(٢٤).

إن علاقة الإطار بما يوطره هي كمثل الموت الذي يحيط بالحياة وعلى هذه الأخيرة أن تثبت نفسها باستمرار من خلال إعادة إنتاج الحياة.

٢ - الشفرة البلاغية

إن الشفرة البلاغية هي الاستخدام الارتدادى للقص والإشارة إلى اللغة في العمل. وهي نوع مما يمكن أن نطلق عليه «ما بعد اللغة» أو «الميتالغة». إن (ألف ليلة وليلة) بلا شك قص يدور حول فعل القص، وهذا ما يجعله عملاً ملتصقاً على داخله ومستطبناً له. وهذه السمة تميز (ألف ليلة وليلة) عن مجموعات قصصية أخرى مثل: (مسح المخلوقات) لأوفيد، و (عراس المجالس) للتحالي. إن هذه النزعة إلى الانكاس الذاتي، أي انشغال الأدب بأدبيته، حاضرة في القص

هنا، فالأسطورة المتضمنة في (ألف ليلة وليلة) تستخدم اللغة والقص من مختلف السنن الألسنية كأداة تناغم وحياء.

من الواضح، إذن، أن (ألف ليلة وليلة) تحاول أن تضع اللغة في سياق إنساني، وتعامل الشفرة البلاغية مع الشرح الأولي ومن ثمّ التسامح، كما عبّر عنه الرحم النصي. إن قص الحكايات في (ألف ليلة وليلة) ما هو إلا عبور مستمر فوق الهاوية، فخطاب شهرزاد يحوم على شفير الموت، فتقف شهرزاد رابضة على حافة بين الموت والحياء.

إن الفقرة الافتتاحية في (ألف ليلة وليلة) تشير إلى الجانب البلاغي من النص. ومن المعروف لكل مطلع على النصوص العربية الوسيطية أن البسطة والحمدلة استهلاكات تقليدية ودينية لافتتاح خطاب رسمي وتتساقط فيها الدلالة. ولكن في المقابل، المقطع الذي يتلوها والذي يطلق عليه الخطبة حيث يسمّي الله فيه، ينحو إلى تضمين نزعة الكتاب وتوجهه.

فعندما كتب ابن خلدون عن فلسفة التاريخ، أكد في خطبته على عزة وجبروت الله الذي خلق البشر وجعلهم أمماً مختلفة ووفر لهم معيشتهم. فالأيام تتوالى وأجالهم تأتي ولله البقاء الأزلي؛

«أنشأنا من الأرض نساءً، واستعمرنا فيها أجيالاً وأمماً ويسر لنا منها أرزاقاً وقسماً، تكفينا الأرحام والبسوت، وكفلنا الرزق والقوت، وتبلينا الأيام والقوت، وتمشرونا الأجل التي خط علينا كتابها الموقوت وله البقاء والشبوت، وهو الحي الذي لا يموت» (٢٧).

ومن جانب آخر، فنجابر بن حيان الكيميائي الصوفي أكد في خطبته على أن ليس لله من نموذج. فهو يعلم بكل شيء، الباطن والظاهر وما بينهما، وهو يدوم بلا نهاية ويدرك كل شيء؛

الحدائي وجمالياته أيضاً، وأروع تعبير بلاغي عنه هو قصيدة مالارميه المعروفة بـ «السوناتا التي ترمز إلى ذاتها» (٢٥). وفي الأدب العربي، تكاد تكون الإشارة المرتدة داخلياً خاصة قومية. فحتى سيرة عترة التي تعتبر ملحمة تاريخية فهي بتعبير هيلر «مأثرة مألوفة عن أصل المأثرة» (٢٦).

نقدم (ألف ليلة وليلة) الأدب باعتباره أغنية البهجة، أي الأنشودة التي تغرد قبل الموت. تجلس شهرزاد على فراش موتها تقص القصص، وهي تطبل الخطاب القصصي كي تؤجل لحظة الموت. إن ساعة الموت، الحقيقة المطلقة، حدث يقهر الكل ويخرس الجميع. وانطلاقاً من هذا الاقتران بين الموت والصمت، هناك تلازم بين الحياة والكلام. ويتبع هذا أن لا غنى للحياة عن الكلام، وتبدو المقارنة هكذا:

الكلام : الصمت = الحياة : الموت.

أي أن الكلام بالنسبة للصمت كالحياة بالنسبة للموت. ويصبح استمرار الحياة كفاً لا ينقطع ضد الصمت. فالحياة تؤسس على قمع غريزة الموت كما أن الكلام يؤسس على قمع الصمت.

إن ثيمة الخلاص من خلال صراع ضد الركون والصمت ليست غريبة على الأدب. فقد أضاعت لنا نواذر عدة في الأدب العربي قوة الكلمة، حيث تخلص ضحية ما حبايتها عبر التندر والتلاعب بالكلمات أو حيث ينجح البطل في تحديات لغوية، كما نجح البطل الملحومي عترة في اختبار الماردات العربية التي ساقها له الشاعر الجاهلي امرؤ القيس.

يبدو (ألف ليلة وليلة) كأنها تدفع ثيمة المكافأة للملح اللغوية إلى نتيجتها المنطقية. إن الكوجيتو الليلي هو: أنا أقص فإذاً أنا موجودة. ويبدو أن مؤلفي (ألف ليلة وليلة) يتحدثون بشكل ضمني أسطورة برج بابل، حيث سبّب تعدد اللغات التنازع والفوضى. أما

والحمد لله الذى ليس كمثله شيء وهو على كل شيء قدير. الأول بلا مثال، والآخر بلا زوال، وتعالى وتقدس أسماءه. وهو بكل شيء محيط، اللطيف الغامض فى بطون الأجزاء وظاهرها وما فى أوساطها. الملى إلى ما لا نهاية له، والأسفل إلى ما لا نهاية له. القدير على إدراك جميع الأشياء لطيفها وكتيفها» (٢٨).

وأما العسكري، الناقد الأدبي، فيبدأ بالتأكيد على أن أكثر العلوم أهمية - بعد معرفة الله - هو علم البلاغة، الذى عبره يمكن أن نميز عظمة القرآن، فإذا جهلنا البلاغة فلن نرى روعة التركيب وجمال التعبير فى كتاب الله؛

«أحق العلوم بالتعلم، وأولها بالتحفظ - بعد المعرفة بالله جلّ ثناءه - علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذى به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى ... وقد علمنا أن الإنسان إذا أهمل علم البلاغة، وأهمل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإعجاز البديع» (٢٩).

وفى (ألف ليلة وليلة) تؤكد الخطبة الجانب البلاغى والرمزى من الخطاب؛

«وبعد فإن سير الأولين صارت عبرة للأخسرين، لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغیره فيعتبر، ويطلع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين» (٣٠).

إن الكلمة المفتاح فى هذه الفقرة هى «عبرة»، ولها دلالات عدة، فهى درس وتذكير وتنبيه وتحذير وقدوة ونصيحة ... إلخ. وأصل كلمة «عبرة» من الجذر

الثلاثى «عبر» تعنى المرور أو الانتقال من نقطة إلى أخرى. وهذا المصطلح موفق جداً لأنه يلخص مشروع العمل كله: طقس من طقوس الانتقال، حيث تؤدى محنة إلى نقلة جوهرية وجذرية. فالبطلة تنزل دائرتها كأنها درويش يدور راقصاً حتى تتم النقلة الروحية.

إن الشفرة البلاغية نصف خصوبة شهرزاد فى المجال الخطائى. والشرتان البلاغية والشبقية تتلاقيان فى الاحتفاء بملكة شهرزاد القولية. وبالنسبة للقارئ العربى ليس اقتران المهوبة البلاغية بملكة التوليد بأسر غريب، فالشراء الكبار كانوا معروفون بالفحول.

٣ - الشفرة العددية

إن استخدام الأعداد ظاهرة شائعة فى الأدب الشعبى، حيث كثيراً ما نقع على ثلاثة أبناء، وسبع رحلات وأربعين حرامياً، وهكذا. ولكن ألف ليلة وليلة) تمعن فى استخدام الأعداد. ففى القصة الإطارية وحدها نجد بالإضافة إلى المفرد والمثنى الأعداد التالية: ٢٠ سنة، ٢٠ جارية، ٢٠ عبداً، ٥٧٠ غنماً، ٧ أطفال، ٣ سنوات، ١٠٠٠ كتاب، ٣ أيام، ١٢٠ سنة، ٥٠ دجاجة، ٥٠ زوجة، ٣ أولاد، ١٠٠١ ليلة، ٣ أولاد. ففىها حوالى خمسة عشر ذكراً لعدد وتشمل تسعة أعداد مختلفة (١، ٢، ٣، ٧، ٢٠، ٥٠، ١٢٠، ٥٧٠، ١٠٠٠، ١٠٠١)، بالإضافة إلى الكسر ($\frac{1}{4}$) المتضمنة فى «نصف الليل». وكثير من هذه الأرقام يشير إلى وحدات زمنية، كما أن عنوان الكتاب - الذى يقوم بدور مماثل لما تقوم به اليافطة للسلمة - عددى، (ألف ليلة وليلة). فما وظيفة الأعداد فى هذا العمل؟ إن السؤال يفرض نفسه. هل تشكل الأعداد سمة أسلوبية لا أكثر أم أنها تشكل نسقاً منظماً يساهم فى تأويل مستويات متوارة من الدلالة؟

لقد أثبتت الدراسات أن للأرقام دلالات مصاحبة كما لأى عنصر إدراكى فى العبارة (٣١). إن

المثل الذي يقدمه جاك دوران المأخوذ عن جريدة فرانس سوار بتاريخ ١٩٦٢/٦/٦ ، «يسيطر الخوف في مدينة فيلنوف - لو - روا على سكانها الـ ٢٢٢٢٢٢ ، يمكن أن يستخدم لتفسير الدلالة الأسلوبية للأرقام. إن عدد ٢٢٢٢٢ يلفت انتباهنا لدقته حتى آخر رقم في سياق يستخدم فيه عادة عدد تقريبي. والدقة هنا مثيرة للانتباه لأن العدد له صفة غريبة وهي تكرار رقم واحد خمس مرات. وهذا يدل على صدفة عجيبة. فعندما نقرأ عن خوف السكان، ننحرف إلى تأويل العدد باعتباره علامة منذرة. فالعدد الغريب يخلق جوّاً غريباً.

وفي حكاية شمعة للأطفال «أربعة وعشرون خبثاً ذهبوا لقتل حلزونة» من المجموعة الإنجليزية المعروفة بعنوان (الوزة الأم) يستخدم رقم ٢٤ ليدل على المبالغة والتدهيل؛ فقد خرج عدد كبير من أجل عمل صغير.

ويستخدم ولاس ستيفنز العدد ٢٠ في قصيدته: «ثلاث عشرة طريقة لرؤية شحرة» كما استخدم العدد ٢٤ في حكاية الأطفال الشعرية سابقة الذكر:

«بين عشرين جبلاً ثلجياً

كان الشيء الوحيد المتحرك

هو عين شحرة»

وأحياناً تكون العلاقة العددية محور القصة وليس فقط استخداماً عرضياً لرمزية الأرقام. وهذا مثال على ذلك:

«قرر الملك الهندي شرهام أن يمنح رئيس وزرائه سيسا بن ظاهر ما يطلب من هبة لأنه اخترع للملك لعبة الشطرنج. وبما أن اللعبة تستخدم لوحاً فيه ٦٤ مربعاً فقد خاطب سيسا الملك قائلاً:

«يا صاحب الجلالة اعطني حبة قمح لأضعها على المربع الأول، وحتين لأضعهما

على المربع الثاني، وأربع حبات لأضعها على المربع الثالث، وثمانى حبات لأضعها على المربع الرابع، وهكذا أبها الملك حتى أعطى الأربعة والستين مربعاً على اللوح. تساءل الملك المندهش: أهذا كل طلبك أبها الأحمق سيسا؟ فأجاب سيسا: يا سيدي لقد طلبت من القمح أكثر بكثير مما في مملكتك، لا بل أكثر من القمح الموجود في العالم كله. وفي الحقيقة، إنني طلبت قمحاً يكفي لتغطية سطح المعمورة كلها إلى عمق واحد على عشرين من فراع» (٣٢).

وبطريقة موازية لما سبق، تطلب شهرزاد في الليلة الأولى ما يبدو طلباً متواضعاً: أن تقص حكايات. وفي حقيقة الأمر، فقد كانت تطلب وقتاً لا محدوداً. إن (ألف ليلة وليلة) تَصَرُّ على كون الليالي ألف ليلة وليلة في الروايات المختلفة التي وصلت لنا. كما أن هناك روايات سابقة تسمى «ألف ليلة» (٣٣). ولكن، ليس هناك - على علمي - أى تنوع على عدد الليالي فيما عدا استثناء واحد مخطوطة في دار الكتب المصرية بالقاهرة، حيث نجد ألفاً وسبع ليال (٣٤). والطريف في هذه المخطوطة أن عنوانها (ألف ليلة وليلة) برغم احتوائها على أكثر من ذلك في المتن. وبالإضافة إلى ذلك، ففي الليلة السابعة بعد الألف في هذه المخطوطة تطلب شهرزاد من شهرهار أن يعفو عنها، وتذكره بأنها قضت ألف ليلة وليلة (كلدا) في قصص حكايات!

«فلما كانت الليلة السابعة بعد الألف [...] قامت [شهرزاد] على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت له يا ملك المصير والأوان إن جارتك لها ألف ليلة وليلة وهي تحذلك بحديث السابقين وأخبار المتقدمين فهل في جنابك من طمع أن أتمنى تمنية؟» (٣٥).

فلا بد أن يكون هناك شيء ذو قيمة دلالية لهذا الرقم الذي دفع إلى استبقائه في كل الروايات واستخدامه حتى عندما يقدم النص شهرزاد وهي نقص حكاياتها فيما يبدو مجاوزاً لليلة الأولى بعد الألف.

وكثيراً ما تستخدم الأرقام التامة كالمائة أو الألف للمبالغة أو للاكتمال. وفي كثير من الأحيان يستخدم الأطفال رقم مائة ليدللوا على أقصى ما هو ممكن. والمصريون القدامى استخدموا الهيروغليف الذي يصور ألفاً قاصدين «الكل». فعندما كانوا يهدون أن يقولوا، على سبيل المثال، «كل الورد» كانوا يكتبون «ألف ورد». ويقال إن شهرزاد نفسها كان لها ألف كتاب. إن استخدام ألف للدلالة على الأقصى أو أعلى الدرجات أو أبعد ما يمكن تصويره وارد في الأدب. فمثلاً يقول تشوسر في (ترويليس وكريسيدا): «ألف مرة أكثر مما يستحق. وبناء على ما سبق، فيمكن أن تعاد صياغة (١٠٠١) باعتبارها (١٠٠٠ + ١)، أي العدد الأقصى زائداً واحد. وفي الجبر يسمى مفهوم «القصى زائداً واحد» بـ «اللامتناهي». إن شهرزاد، في حقيقة الأمر، تخكى حتى اللانهاية. فهي لا تحقق تحررها من القصر إلا في مجال تقديرى. وهنا يشير النص إلى أن شهرزاد استمرت في القصر حتى اللانهاية. فالنص هنا يعمل كما في «المغايرة antiphrasis» حيث يستخدم الكلام في معنى عكس معناه الأصلي، كما ينادى الأب ابنه فيقول «أبوى». فشهرزاد تعنى عكس ما نقول عندما تذكر الليلة الأولى بعد الألف كأن العمل يقول: «في الثاني عشر من الأبد، طلبت شهرزاد من الملك أن يعفو عنها». والمغايرة المغايرة واضحة لهؤلاء الذين يدركون كم مرة مجيء الثاني عشر من الأبد، أي يدركون لآباريحية هذا التاريخ. إن للكتاب، إذن، نهاية تقديرية، أي لا نهاية مما دفع بعض الأدباء إلى تأليف الليلة الثانية بعد الألف لشهرزاد كأن لياليها المحكية لم تنته، ويمكن تمديدتها.

ويمكن أن يندل عدد (١٠٠١) على عهد جديد. فللألفية في الحضارة الإسلامية جاذبية خاصة عند الجماهير التي تحس بأن المهدي المخلص سيأتي بعد مرور ألف من الأعوام ومعه يبدأ عصر جديد من العدالة والسعادة. وهكذا يتحول وضع شهرزاد في الليلة اللاحقة للألف، مفتتحاً نسفاً جديداً وحياة جديدة. إن دلالة الألف والواحد على تحول جذري موظف عند بعض الطوائف الإسلامية الباطنية. فمثلاً عند طائفة «أهل الحق» المنتشرة بين الأكراد في إيران والعراق - التي وصفها بشكل مفصل لأول مرة جيورينو في كتابه (ثلاثة أعوام في آسيا) (٣٦) - نسق ديني صارم مؤسس على إيمان بمقيدة التناسخ. فهم يؤمنون بأن البشر يمرون في ألف تجسد واحد. وما يلي بعض الاقتباسات عن شيخهم نور على شاه إلهي:

«كل نفس لها طريق عليها أن تسير فيه وتستبذل» ألف ثوب جسدي وثوب» [...] إن أنفسنا - نحن الذين ننسى إلى الجنس البشري - عندما تكمل لبس ألف «ثوب» (أو ما يطلقون عليه «دون») وواحد، لا تظهر النفس بعدها بالثوب البشري» (٣٧).

إن العدد (١٠٠١) يشير، إذن، إلى تحول حاسم، كما أنه يدل على حياة جديدة وولادة، في قراءة أكثر استبطاناً لدلالة الأرقام كما سنشرح. فحتى الآن نجد سمتين طاغيتين على «ألف ليلة وليلة» وهما نزوع نحو الثنائية ونحو العددية. والأعداد التي ترد في العمل تتبع ما يطلق عليه بالنسق العشري في العدد، ولكن هناك نسفاً آخر للعد وهو النسق الثنائي أو الزوجي. ورد استخدام البابليين والصينيين وغيرهم هذا النسق من العدد، ويقال إن الفلاحين الروس كانوا يستخدمونه حتى وقت قريب. فبينما يستخدم العد العشري أرقاماً من الصفر إلى التسعة، يستخدم العد الثنائي صفرًا وواحدًا فقط (وهو أيضاً النسق الذي يؤسس عليه عمل الحاسبوب الإلكتروني) وفيما يلي جدول يبين كيف تكتب أول

عشرة أرقام من النسق العشري في النسق الثنائي:

النسق العشري	النسق الثنائي
١	١
٢	١٠
٣	١١
٤	١٠٠
٥	١٠١
٦	١١٠
٧	١١١
٨	١٠٠
٩	١٠٠١
١٠	١٠١

فالألف والواحد في النسق الثنائي تعادل تسعة في النسق العشري. والعديد تسعة رقم مثير بشكل خاص، فقد كان يعتبر رقماً سحرياً في الإسلام الوسيط، وتسعة هو رقم أشهر الحمل. فمن أحجية بلقيس - ملكة سبأ - التي اختبرت بها الملك سليمان هي دلالة الرقم تسعة. وقد اكتشف الملك سليمان أنها تدل على الحمل. كما أن رقم تسعة يقترن اقتراناً حميماً في المربع السحري. والمربع السحري حجاب فيه تسع خانات في كل منها رقم وعندما تضاف هذه الأرقام بأى اتجاه كان - عمودياً أو أفقياً أو مائلاً - فالجملوع دائماً هو: ١٥

٦	٧	٢
١	٥	٩
٨	٣	٤

وكانت النساء تستخدم أحجية من هذا النوع عندما تتأبها آلام الطلق لتسهل الولادة. وقد ذكرها جابر بن حيان^(٣٨) وإخوان الصفا^(٣٩) وغيرهم.

إن رقم تسعة كرقم الألف والواحد يدل على تطور متدرج. فهناك مثلاً تسعة أنماط لقراءة وإدراك القرآن الكريم حسب تعليمات الإمام جعفر الصادق^(٤٠).

وتبدأ الشفرة العددية بالثنائية، أى بانشطار «الواحد» وتنتهى بالألف والواحد، فالعملية التى بدأت بتجزئة الواحد تستعيد وحدتها وكلبتها في مفهوم العدد اللامتناهى.

إن التمزيق الأولى يلتصم، إذن، بالإنتاج المستمر. فالشفرة العددية تتلاقى في تطابق محكم مع الشفرة الشبكية والشفرة البلاغية. وتعتبر الشفرات الثلاث عن الرحم النصي وتعممه. وهى تعزى بعضها البعض وتؤكد مفهوم الزمن باعتباره نتيجة انشقاق.

إن نقطة انطلاق القص في (ألف ليلة وليلة) هي إعادة سرد قصص وسير ماضية. أما مسار النص فهو غير محدد، ونهايته تقديرية. فنص (ألف ليلة وليلة) على درجة كبيرة من الزبئية والفوضى. ولكن مثانة البنية التى تقوم عليها التنبؤات القصصية في النص يحوض عن سيولة المسيرة. فالقصص المؤطرة، بشكل أو بآخر، تشير إلى القصة الإطارية أو الى مقطع سردي منها. فالسمة التفصيلية في كلية النسق تخفى وحدة رمزية.

الموامش :

- (١) راجع :
 Feri J. Ghazoui, *The Arabian Nights: A Structural Analysis* (Cairo: National Commission for UNESCO, 1980), pp. 35-68.
- (٢) راجع :
 Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, 2nd edition, revised and edited by L. A. Wagner (Austin University of Texas Press, 1975).
- (٣) راجع :
 Tzvetan Todorov, «Two Principles of Narrative», *Diacritics* 1 : 1 (Fall 1971), pp. 37-44.

(٤) ألف ليلة وليلة (القاهرة: مطبعة بولاق، ١٢٥٢هـ)، المجلد الأول، ص ٥.

(٥) راجع :

Soren Kierkegaard, *Repetition: An Essay in Experimental Psychology*. Translated by W. Lowrie (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1946), p. 152.

(٦) مجدى رعية، معجم مصطلحات الأدب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص ٢١.

(٧) المرجع السابق، ص ٦٦.

(٨) ألف ليلة وليلة المجلد الأول، ص ٢.

(٩) وفي نهاية ألف ليلة وليلة السبعة، عندما يفتو شهریار عن شهرزاد، يرد في النص أنها «كانت ليلة لا تعد من الأحمار ولونها أبيض من وجه النهار» المجلد الثاني، ص ٦١٩.

(١٠) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٤.

(١١) بروس مايكل ريفاتير في شرح عمل «الجملة الرحمة» في عدة مقالات. راجع :

Michael Riffaterre, «Modèles de la phrase littéraire» in *Problèmes de l'analyse textuelle*, ed. Pierre Léon et al. (Paris: Didier, 1971), pp. 133-148; «Paragram and Significance» in *Semiotext (e)* 1 (Fall 1974), pp. 72-87; and «Semiotic Overdetermination in Poetry», *Poetics and Theory of Literature* 2 (1977): pp. 1-19.

(١٢) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٣.

(١٣) المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦.

(١٤) راجع :

Michel Foucault, «Nietzsche, Freud, Marx» in *Nietzsche* (Paris: Les Editions de Minuit, 1967), p. 183.

(١٥) راجع :

Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, Inc., 1975), p. 306.

(١٦) راجع على سبيل المثال، أبو الحسن المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق شارل بلا (بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية، ١٩٦٦).

(١٧) لأسباب عدة كتبت أكثر هذه الأعمال في العصر المملوكي في مصر، وعلى سبيل المثال أعمال الأبنسي (١٣٨٨ - ١١٤٦)، والنوري (١٢٧٩ - ١٣٣٢)، والقشندى (المتوفى عام ١٤١٨). راجع :

Andre Miquel, *La Littérature arabe* (Paris: PUF, 1969), pp. 87-88.

(١٨) كان أبو زيد الهلالي يسمى «سعد»، والأسود في سيرة سيف بن ذي يزن يسمى «سعدون»، واسم زلي السود في تونس «سیدی سعد».

(١٩) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٢.

(٢٠) المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤.

(٢١) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٦١٩.

(٢٢) نفسه.

(٢٣) نفسه.

(٢٤) قصيدة «الحلم والأخبة» في ديوان «أملات في زمن جريح» (القاهرة: دار الشرق، الطبعة الثالثة، ١٩٨١)، ص ٦٣-٦٩.

(٢٥) راجع :

Stéphane Mallarmé, «Sonnet allégorique de lui-mêmes», *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 1488.

(٢٦) راجع في الطبعة الأولى للموسوعة الإسلامية «سيرة عرفة» بقلم ب. هيلر.

(٢٧) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون (القاهرة: المكتبة الصغرى، د. ت. ٣، ص ٣).

(٢٨) جابر بن حيان، مختار رسائل جابر بن حيان، تحقيق بول كراوس (القاهرة: مكتبة العائلي، ١٩٣٥)، ص ١.

(٢٩) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعات، الكتابة والشعر، تحقيق علي البجاري ومحمد إبراهيم (القاهرة: عيسى البابي، ١٩٧١)، ص ٧.

(٣٠) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٢.

(٣١) راجع :

Jacques Durand, «Rhetorique du nombres», *Communications* 16 (1970), pp. 125-132.

(٣٢) إن عدد حبات القمح التي طلبها سيماء جبراً تعادل ٢ مربعة إلى قوة ٦٤ - ١، أو ما يساوي ٦١٥ و ٥١ و ٧٠٩ و ٧٤٤ و ١٤٦ و ١٨. نلاحظ عن المرجع الثاني الذي يعتمد (مع بعض التعديل) على غير مقدمه أحمد العقوي في تاريخ العقوي (بيروت: دار صادر، ١٩٦٠)، المجلد الأول، ص ٩٢ - ٩٣.

E. Kasner and J. Newman, *Mathematics and the Imagination* (New York: Simon and Schuster, 1947), p. 173.

(٣٣) راجع :

Nabia Abbott, «A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights», *Journal of Near Eastern Studies* 8 (July 1949), pp. 129-164.

(٣٤) مخطوطة رقم ز ١٣٥٢٣ بعنوان ألف ليلة وليلة في أربعة مجلدات في دار الكتب المصرية ، في القاهرة .

(٣٥) المرجع السابق، المجلد الرابع، ص ٣٥٥ - ٣٥٨ .

(٣٦) راجع :

A. de Gobineau, *Trois ans en Asie de 1855 à 1858* (Paris: Editions Bernard Grasset, 1922), vol. II, pp. 68-105.

(٣٧) راجع :

Nur Ali-Shah Elahi, *L'Estérisme Kurde*, trans. Mohammed Makri (Paris: Editions Albin Michel, 1966), pp. 138, 74

(٣٨) جابر بن حيان، مختار رسائل جابر بن حيان ، ص ٧٥ .

(٣٩) رسائل إخوان الصفاء ومجلدات الفراء (ديفروت)، دار صادر، ١٩٥٧، المجلد الأول، ص ١١٢ .

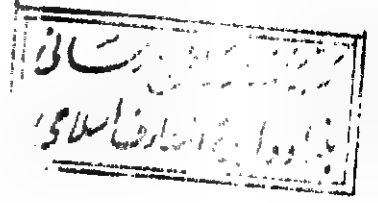
(٤٠) راجع :

Henri Corbin, *Histoire de la philosophie islamique* (Paris: Gallimard, 1964), p. 20.



التشويق والرغبة

فى ألف ليلة وليلة



إدجار ثيبر*

ولكن ألا تبقى اللذة المرتقبة، التى لم تحصل بعد، ممزوجة بالخوف من عدم حصولها، وممزوجة بالتالى بقلق ما؟ ويؤدى هذا السؤال طبيعيا إلى سؤال آخر: هل نتنظر فى الواقع غير اللذة؟

وإن عالجنّا الآن حكايات (ألف ليلة وليلة) أو أية حكاية أخرى، فما الفائدة من قراءة الحكايات أو سماعها، عندما نحزر فى الواقع كيف ستكون خاتمتها؟ فمعلوم أن الصغار سيربحون، وأن شهر زاد لن تقتل، وأن السندباد البحرى لن يأكله الوحش ولن يقتله طائر الرخ، ولن يبتلع البحر، ومن المتوقع أن الصياد لن يقتله الجن، وقد خلصه من القمصم. فنهاية كل هذه القصص معروفة، لأننا نحزرها، وإلا لما كانت القصص والحكايات أبدا. فالأميرة الساحرة ستلتقى بالأمير الساحر، أما كانت أسماؤهما. وبهذا المعنى، لا يقوم التشويق على انتظار نهاية مجهولة، بل على أن يكون مشيرا بشكل يجعله يرافق القصة حتى نهايتها المتوقعة. وتثير حيوية الحكاية أو سحرها انتباه القارئ عن طريق اللذة أكثر منها عن

يعنى التشويق (Suspense)، حسب تحديد معجم لاروس (Larousse) الفرنسى، وقتنا من الفيلم أو من الرواية أو من غيرهما... يتوقف فيه تتابع الأحداث لحظة، مما يرمى القارئ أو المشاهد فى قلق انتظار ما سيحدث. ويجدر بنا التوقف، فى هذا التحديد، عند مجموعة من الكلمات، نظرا إلى أهميتها، ألا وهى: الوقت، قلق الانتظار وما سيحصل.

وبدل الوقت وما سيحصل على حاضر يمتد شخص يترقب حصول حدث فى مستقبل مجهول مضمونه. كأن بالقارئ - المستمع - المشاهد معلق بين زمنين يولد كلاهما فيه القلق. ويظهر التشويق هنا، فى معناه الأول، باعتباره وضعا يكون فيه المستمع - القارئ فى انتظار هذا الحدث. غير أننا نميل حالا إلى تأكيد أن التجاذب بين الحاضر والمستقبل لا يغطيه القلق تغطية كاملة، فقد يكون شعر بلذة ما قد بدأ يلامسه.

* أستاذ اللغة والآداب العربية جامعة تولوز - فرنسا.

ترجمة ج. حردان.

الزناة، يقود نفسه إلى مكان آخر. فيخاطر القصر لتوه (دون أن يعاقب الأزواج والزوجات الخونة) كي يتجول في العالم ويرى إذا كان في الأرض إنسان أشقى منه. فالمصيبة التي حلت به حطمته ومشهد زوجه الزانية جعله يهرب. ولن يعود لحياته معنى إلا إذا وقع على ذلك الإنسان الذي سيكون أشقى منه! وماذا يعنى ذلك، سوى أنه، خلال رحلته الخيالية، سيجعل امرأة من هو أقوى وأعظم منه، كالجن مثلاً، تخدع زوجها، كما لو أن شهرار سيتخطى عن كونه ضحية، حالما يباشر بتنفيذ عملية خيانة تكون أضخم من العملية التي وقع ضحية فيها. وإذا كانت صورة الملك قد اهتزت قليلاً من الناحية الاجتماعية، فإن شهرار قد غدا على صعيد التخيلات اللذبة ملك الذين يوقعون النساء في الزنى، ومتشوقاً إذا على الأسود الذي خدعه مع زوجه الملكة. وهكذا نلمس بسهولة صورة انقسام الشخصية حيث إن المهدور لم يعد مخدوعاً منذ اللحظة التي يستطيع فيها تمثيل دور الخادع. وهل أكثر جاذبية حينذاك من عدم كون المرأة أشقى الناس، لأنه يتمتع في عمق ذاته بسلطة (مطلقة أو سحرية) على آخرين أشقى منه! ولكن قبل ممارسة هذه السلطة، لا يمكن الإحساس بالتحطيم الداخلي إلا أن يولد القلق، لأن المرأة يشعر بذاته فجأة منفصلاً دون وحدة داخلية.

ولكننا نستطيع أن نرى أيضاً في بداية الفعل الحروف اللاتينية الثلاثة Sed (ومعناها في العربية لكن). وحينذاك تجرى الأمور كما لو كنت أسمع في داخلي خطاباً صامتاً أقابله بكلمة لكن، أى باعتراض يبرز من خطاب آخر كان يمكنني أن أوافق عليه بكلمة نعم! وهل يكون اللاوعى، في هذه الحالة، قد لمح كلمات محملة بالرغبة إلى حد أن القانون كان عليه قطع الطريق عليها، أو على الأقل إقصائها جانباً، وطردها خشية الموافقة على ما تحمله من معانٍ؟

وإذا قبلنا بهذا اللهو الدقيق بالكلمات، فإننا لابد

طريق القلق. فإننا نشعر باللذة عندما نرى الضعفاء ينتصرون، والشجعان يربحون، والأحبة يستخفون بالأخلاق الرسمية. ولكن قبل أن تحدث كل هذه الانتصارات، يجد القارئ نفسه في انتظار ما سيتبع. وهو يريد معرفة النهاية، لا ليكتشفها، بل ليتحقق من أن ما كان يعرفه أو يتوقعه يحصل فعلاً. ولكي يملك الانتظار، بهذا المقدار من القوة، المستمع في صميم جسده، ويشده إلى القصة، لابد أن يحصل تواطؤ مسبق، في هذا التشويق، بين قصة القارئ الشخصية والقصة المروية، ولابد من قواسم مشتركة بينه وبين القصة. فأى مستمع يحصر انتباهه في قصة يحزى بسهولة نهايتها، إن لم تتكلم عنه؟ فالكلمات التي لا يصم المرء أذنيه عند سماعها هي التي تتكلم في الواقع عنه. ولولا هذا التواطؤ، لما كان لسحر الجاذبية وجود. وهذه هي النقطة التي علينا الآن التوسع فيها.

الجاذبية

ولنله قليلاً في البداية مع الكلمات، وبشكل أدق مع مقابل كلمة الجاذبية فى اللاتينية (Sed-ucere). ويمكن لهذه الكلمة اللاتينية أن تتجزأ إما إلى (Se-ducere) وإما إلى (Sed-ducere). ففي الحالة الأولى، يدل معنى الكلمة على وضع يكون فيه الإنسان كما لو أنه يقود نفسه بنفسه متجذباً نحو مكان ما، أو كما لو أنه يستطيع أن يقود جاذباً إلى مكان ما أى شخص أو أى شئ. فالثائد والمقود، (الفاعل والمفعول به)، يدلان إذن على الشخص عينه ففصل (Se) عن (Du-cere) (والمقابل في اللغة العربية: فصل «أن»، وهى تدل على المفعولية، عن جذب) يعود بنا إلى معنى مؤداه أننى أنفصل (أو أنفصل على الأقل قطعة من ذاتي) عن العمل الذى ينجزه الفاعل، مما يخلق نوعاً من الانشطار بين الواقع والخيال، ونوعاً من التمزق الداخلى. وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن شهرار، عندما يفاجئ زوجه الزانية بالجرم المشهود مع عشرين زوجاً من الرجال والنساء

بعض الحكايات النادرة يؤكد هذا التساهل ، فإن معظم القصص يتسم بالحشمة بشكل واضح . وعند هذا الحد بالضبط يتوقف شريط الأحداث في النتاج الأدبي . فصحيح أن الزمان يفاجئ زوجه بين ذراعى رجل أسود ، وأن شهریار يفاجئ زوجه برفقه عشرين زوجا من الرجال والنساء الزناة . غير أننا لن نعرف شيئا عن إنجازاتهم المثفوقة ، ولن نعرف أكثر عن مشاهد المرح والعشق عند القمر الزمان وحليمة أو عند زين الموصف وحبيبها أنيس . فالمعشق فى (ألف ليلة وليلة) يخلف جسد الآخر بالحشمة ، خاصة عندما تتمسحور حوله الرغبات والتخيلات . لن نعرف إذن شيئا عن قامات هؤلاء الأحبة والحبيبات المشغوفين والمشغوفات بجسد الحبيب والحببية ، كما لو أن الحشمة يجب أن تغلف أول اتصال بالآخر مثير للمشاعر . والواقع أن الانجذاب قد ينتهى ، فى حال تلاشت حظوظ هذا الاتصال منذ اللحظة الأولى .

فليس الجذاب سارق جسد أو هاوى خلاعة ، بل إنه فى البداية يضرب أساسا على وتر الكلمات واللغة ويبحث عن تأثير المعنى أكثر منه عن المعنى عنه ، حتى لا يجهل نبع جاذبيته ينضب . وهكذا الأمر أيضا فى الحكاية : فإنها لا تقول ولا تصف كل شيء ، لتصور جسد الآخر ، لا باعتباره موضوعا للرغبة بل بوصفه موضوعا ترسو فيه أبدية الرغبة ، حسب تعبير رى فلود (REY-FLAUD) . لن نعرف إذن شيئا عن تكوين شهرزاد الجسدى . فالنحات القديم لم ينحت فرج المرأة ، تاركاً المرأة كتلة واحدة ، دون ثغرات أو خروقات ، وهكذا الراوى فإنه لا يذكر شيئا عن جسد شهرزاد . وعندما يصبح للنساء - الانصباب فرج ، فإنه سيغطي بورقة كرمه ، غير أن الفرج يكون مرثيا ، بقدر ما يكون مخبأ . وستبقى شهرزاد مشيرة للإيحاءات ، لأن الراوى لم يذكر منها إلا اسمها .

أما المسرح الأمثال الذى تتم فيه فصول لعبة الحشمة ، لعبة ما يجب كشفه بالذات بشكل كاف لاستذكاره دون إبرازه كاملا ، هو طبعا العضو الجنسى

واقعون فى شرك المعنى المقدر فيها ، وفى حبال ما تخمل من تأثيرات دلالية . ولا يمكننا خاصة أن نهرب من الرغبة والقانونن الواصلين إلينا عن طريق ما تخمل الكلمات من رسائل صادرة عنهما . وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) لا تزال إلى اليوم تجذب المستمع وتشوقه تشويقا أكيدا ، فلأنها تخيله لا محالة إلى الرغبة ، إلى رغبته ورغبة غيره . وإن فعلت الجاذبية فعلها وطال التشويق ، فلأن قطعة من ذاتى موجودة عند الآخر «قلو لم تجدنى سابقا ، لما كنت بحث عني» ، كما كان يردد الصوت الداخلى عند القديس أوغسطينوس المنجذب بوجه المسيح . ويمكن العاشق فى (ألف ليلة وليلة) أن يردد كذلك : لو لم أجذك فى سابقا ، لما كنت بحث عنك . وهذا دون شك ما تعنيه العامية عندما تستعمل فى إطار التكلم عن المعشق ، أشعر به حاضرا فى جسدى !

ولن نحفظ أى قارئ قصة شهرزاد وشهریار ، ما لم يتحول هو بطريقة سرية إلى شهریار المطالب بعذراء كل ليلة ، ولن يهتم أحد بقصة قمر الزمان وحليمة ، ما لم يستطع أن يكون قمر الزمان ، ذلك الأمير الشاب الذى يخدع الجوهرجى المعجوز ، وجريمة الأخير الوحيدة أنه تزوج أجمل فتاة من البصرة وأنه يمارس . على جسدها سلطة تخولها إلى رغبات أخرى . غير أنه فى اللحظة ذاتها التى تنكشف الرغبة فيها والى تبرز عند الآخر قطعة من ذاتى كافية لأتخذ بهذا التغاير ، لا يمكن الجسد من حيث هو موضع للذة ، ورغم كل شيء ، إلا أن يحرم الكلام عنه أو أن يتسم الكلام عنه بالحشمة .

الحشمة

قد يبدو متناقضا أن تربط (ألف ليلة وليلة) بالحشمة ، مع أن الشائع هو أن نتخيل فيها المشاهد الأكثر جرأة وإثارة . ولكن (ألف ليلة) ليست متساهلة مع الأخلاق إلا بالتخيلات اللذيذة . فإذا كان

الغطاء

يبقى جسد الآخر غلاباً، طالما لم يكشف كاملاً. والإثارة الجنسية تعرف ذلك وللملك فإنها تلبى النظر، مخبئة ما هو أهم. أما الهواية الخلاعية فتعرض الجسد عارياً وبسرعة تفقد ما يمكنها أن تلبى به النظر. فالجسد نصف العاري أو الذي يحاول في عرائه الهرب من النظر لا يمكنه أن يحصد تجاهل من ينظر إليه. وبالمقابل، فإن الجسد العاري، البديء، بمعنى أنه معروض كما على خشبة مسرح، يتوصل بسرعة إلى التكبير بشكل الجثة. والأثر الوحيد الذي يتركه حينذاك هو الغطاء، ولا يكون للغطاء هذا القدر من السلطة على الخيال، إن لم يحاول الإنسان غريباً أن يتساوى مع نقبض الجثة. فهو يأنف عميقاً من أن يتساوى مع جثة، ولكي يبرز هذه الغطاء، أنه يهد أن يكون بين الأحياء مثالا للحياة. فمن يرفض إذن أن يحل محل قمر الزمان بالقرب من حليلة الفتية المنحرفة؟ ومثله قد يجد البراهمين ليهرب نفسه، متهماً الجوهر جنى على الأقل بأنه بالغ المعجز بالنسبة إلى حليلة. والدفاع عن الحدود القائمة بين من هو شاب ومن هو عجوز، هو بشكل من الأشكال تسجيل للفرق بين ما هو جميل وما هو قبيح. فالإنسان يفرق في حياته باستمرار بين الجميل والقبيح بين الموت والحياة، لأنه يشعر بنفسه مضطراً إلى التفتي بالشباب والحياة، كي لا يراوده شعور بأنه عجوز بشكل تام. وتندرج الجاذبية دائماً في هذه اللعبة المتشعبة حيث يجد المرء نفسه أمام اختيار مستحيل، أن يحترم محرماً ويكرس نفسه حينذاك للموت، دون أية أوهام، أو أن يخالف المحرم ويحرر حينذاك قوى خلاقة وجديدة تخييبها الرغبة، مما يسمح للتخيلات اللذيذة أن تبرز وللتشويق أن يستمر.

والجاذبية تفعل فعلها، لأن التخيلات اللذيذة أيضاً ممكنة. فإن جعلنا جسد الآخر أعيش بالتخيلات اللذيذة، فلأنه يحمل وعوداً، لا بالذات فحسب، وهذا من مستوى الحواس، كالأكل والشرب والنوم، بل

هند الآخر. والمقصود هنا طبعاً العضو الرمزي أكثر منه العضو التشريحي، ذلك الذي «لا يستذكر إلا في جو غياب لا مفر منه». فذاك الغائب إذن، موضوع الحلم، هو الذي يكون في الأساس جذاباً.

وفى هذا المعنى يتكلم سوللرس (Sollers) لا عن الجاذبية فحسب بل عن الانجذاب الجنسي أيضاً:

«فالانجذاب الجنسي يمكنه أن يكون إيجابياً أو سلبياً؛ قداسة أو خلاعة، تصوفاً كاملاً أو بداءة... فبعكس الجاذبية التي تخضع دوماً لمنطق التجانس، وبالتالي إلى منطق الجنس الواحد، فالانجذاب الجنسي متغاير، إذ يفصل فصلاً تاماً، في الافتتان أو الدناوة، المرء عن كامل جسمه الذي لا يبقى قائماً فيه إلا عناصر السقطات والفضلات».

ويبر هذا الاقتباس حكاية (ألف ليلة وليلة). فماذا نرى في الواقع؟ نرى الأحبة والحبيبات يمشقون حبيباتهم وأحببتهم، حالا، ومنذ النظرة الأولى، منذ سماع أول نغم من الصوت، ومنذ أول إحياء بوجودهم. وتخطو المرأة في الغالب الخطوة الأولى، ودون تحفظ أو شعور بالذنب أو تردد، ترتدى باتجاه الآخر، كما لو كان الآخر وعضوه الجنسي واحداً. فلا حاجة إلى مقدمات وإلى خطاب جذاب. فكل ما فيهم انجذاب جنسي بمعنى أن الحب الذي يحملونه يربطهم الواحد بالآخر ربطاً قوياً إلى حد أن الواحد منهم لا يمكنه أن يكون الفضيلة المرمية التي تكلم عنها سوللرس. فبالنسبة إلى الحبيب، يتحول الآخر قطعة منه مثل ما يتحول المتصوف قطعة من الله.

فما يجذبني بعد الآن في الحكاية ليس القصص الحقيقية أو الوهمية، بل كونها تتحول إلى حقيقة غير التي تنجم عن صف الكلمات والخطابات. تتحول إلى حقيقة يندد فيها القانون بالفضيحة وتتجلى فيها الغطاء أيضاً بواقعتها.

ليلة وليلة) يحافظون على جمالهم، لأنهم يعتبرون مثالا للرجبة المتجسدة في التخيل اللذيد. وهذه الرغبة لا تنتهى أبدا، برغم القانون الذى يكافح لتحريمها. بل بالعكس، فإن القانون، عندما يغيظ الرغبة، لا يبقى أمامها إلا أن تتجدها.

التحدى

وفى نهاية هذا العرض، لا بد من الإشارة إلى نقطة تستحق التوقف عندها، وهى لا تنفصل عن الرغبة والجاذبية، معلقة بين الحاضر والمستقبل، وعينا بها التحدى، وهو بعد آخر أساسى فى التشويق. والتحدى هو تصرف شهرزاد بذاته. إذ يحذرنا أبوها الوزير من رغبتها فى أن تصبح زوج شهریار، ويروى عليها، محاولا ردها عن هذه الرغبة، أساطير الحمار والثور، والدبك والكلب، وهى تهدف إلى إظهار مغبة الرغبة فى معرفة المجهول، ولكن دون جدوى. فهى تريد معرفة سر هذا الملك المجرم، كما كانت تريد زوج التاجر أن تعرف سر ضحكة زوجها الخفى، ولذلك عليها أساسا أن تتحدى الملك، وأن تتحدى الموت الذى يفتك بالبلاد منذ ثلاث سنوات إلى حد أنه لم يعد فيها عذارى بالغات يسلمن إلى الملك. فيظهر من جانبها تحد حقيقى، لأنها تعرف من أيها أن الملك يقتل كل العذارى اللواتى يتزوجهن، ولأنها تعرف أن الملك لن يقبل بأى استثناء، حتى لابنة وزيره بالذات. فتعرض شهرزاد نفسها على الملك وتطلب الزواج منه، برغم أنها تعرف نهاية سابقاتها التى لا مفر منها. ويقود التحدى دائما إلى نوع من المزايدة، ولا يقيم أى اعتبار لخبرة الآخرين، لأن المتحدى يشعر أنه من غير طينة الآخرين ومن غير عجبتهم. يشعر بأنه فرید فى نوعه. والشعور بهذا الوضع الفرید يشكل أنبل وأسمى ما يصبو إليه التخيل اللذيد. والشعور بالوضع الفرید فى نظر المرء الفرید عينه وفى نظر الآخرين يشكل كامل استراتيجية الجاذبية. وهو يشكل أيضا المأساة والطريق المسدود أمام نرجس. كان مفروضا فى واقع الأمور أن

بالتلذذ، وهو من مستوى ما لا يقال، ما هو خارج الكلام. ويدور أن تمتعات المتصوف تقترب من هذا الاختيار الذى تحاول هنا وصفه. غير أن إعطاء التخيل اللذيد جوابا واقعيا يولد الخيبة دائما. فإيجاز التخيل اللذيد يعنى الهبوط فى هاوية التميز الجذرى عن الآخر، هو اختبار الآخر باعتباره كائنا صنعه الحلم، واختبار أن القطعة التى حسبناها مشتركة معه هى فى الواقع غائبة عن جسده. أما التخيل اللذيد الذى لا ينتقل إلى عالم الواقع فإنه يحافظ على وهم التشابه الذى يلتذبه المرء. وبهذا المعنى، فإن جسد هذا أو ذاك يجعلنى أعيش فى التخييلات اللذيدة، لأننى أروهم أننى شبيهه.

(وَألف ليلة وليلة) زاخرة بالتخيل اللذيد. وأكثر التخييلات اللذيدة حيوية جمال الأشخاص منقطع النظير. فجمال الأبطال فيها خارج دائما عن المألوف، ويتشابه الفنى والفتاة إلى حد أن عامة الناس يحسبونهما خارجين من القالب عينه. فعندما تردى بدور الأميرة الصينية الشابة لياب قمر الزمان، تبدو كأنها قمر الزمان نفسه، فى نظر الجيش بكامله وخاصة فى نظر ملك جزيرة أبينوس، الملك أرماتوس، الذى يبدى استعداده لتزويجها بابنته حياة النفوس. ولا يلاحظ أحد الفرق. والأحبة لا يكتشفون دائما بعضهم بعضا للحال. وهكذا بعد فراق ملهى بالمغامرات، تلتقى بدور قمر الزمان، وتجعله فى البداية ينتظر. ولم تكشف عن نفسها إلا بعد أن تسخر من زوجها ! وفى الواقع هذا التشابه هو ما يرغب كل واحد فى اكتشافه عند الآخر: كمرآة لنفسه. فما يجذبنا عند الآخر، هو جذبنا نحو ذاتنا. وعندما تنتهى هذه الجاذبية، يتضاءل جمال الآخر، ويتلاشى ويختفى. ويفقد جسد الآخر جماله، عندما تختفى فيه نرجسيتنا. فغيبنا عن الآخر كفيل بتعطيم الرغبة التى كانت تخميننا فى فترة من الزمن.

وفقد الأشخاص جمالهم، عندما يخرجون من الحقل المغناطيسى الخاص بالرغبة. غير أن شباب (ألف

باللجوء إلى رموز الكلام أو الأخلاق. ولا تقوم جاذبيتها حتى على إثارة اشتهاؤها عند الملك من خلال الكلمات، بل تتظاهر كما لو أنها لا تبحث عن شيء من جانب الملك، بل بالأحرى من جهة دنيازاد، شقيقتها. فهي قد تفاهمت مع شقيقتها الصغرى، وهي لم تصبح بعد بالغة وبالتالي لا تخاطر بشيء بالقرب من الملك، على أن تطلب الشقيقة منها قصة، بعد كل مرة يضاجعها الملك، كما لو كانت هذه القصة التي تطلبها الشقيقة هي خاصة بها دون غيرها، كما لو كان حكم الملك (بقتلها) لا يعنيه بالحقيقة. وهكذا تتحدى شهرزاد الموت متصرفاً كما لو كانت لا تميره أى اهتمام، كما لو كان لا يعنيه. فلا أكبر من تحد يتظاهر باللامبالاة، وعدم الاهتمام والسيان.

والتحدى الأكبر هو عدم التسليم بالموت- أين انتصارك، باموت؟، كان يتساءل الرسول- والتشويق الأنقى يقوم على انتظار الموت وعدم انتظاره فى آن. هنا، وهنا فقط، فى نهاية الحكاية، تتجسد الجاذبية بألف رغبة ورغبة من رغباتنا.

يقود شهرزاد إلى الهرب من الملك الدموى وإلى أن تخفى نفسها. وكان يمكنها، باسم مبدأ الواقعية هذا، أن تفر من طريق هذا الوحش المصيت. غير أن فى ذلك جهلاً لقوة التحدى الذى يساور الجذاب ويملكه. والتحدى لا يتناول مبدأ الواقعية ولا المعنى المنطقى بل يندرج فى علاقة- مبارزة لثائية مبنية على المجابهة، وقد استبعد عنها أى تواصل يكون ثمرة معنى منطقى. والرهان الأقصى الذى يحمله التحدى هو أنه يتم خارج المعنى وخارج مساحة الرموز.

والجاذبية لا تحب المعانى المقروءة بسهولة كلية؛ فهي لا تحب إلا المظاهر. ويصرف الجذاب كيف يطرز من الكلمات والرموز نسيجاً تتمايل فيه جميع أنواع الألوان. فالرمز مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى، بينما يفر المظهر (أو المظاهر) من قراءة الرمز، ولا يخضع إلا لقاعدة اللعبة (أو قاعدة الأنا). فالجذاب لاعب قبل كل شيء، وهو يتحدى فى لعبته المستحيل باستمرار.

وتكمن قوة شهرزاد فى معرفة هذه القاعدة معرفة كاملة. فهي لا تحاول أن تعجب الملك، أو أن تقنعه



الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة

جيروم و. كلينتون *

مقدمة

تبدو قصص (ألف ليلة وليلة) لدى النظرة الأولى كأنها تتمتع بالجادبية أساساً بفضل عناصر الغرابة والخيال والإثارة بها، فهي تختل بالمملوك والخلفاء وسائر ما يحتشد فى حياة القصور، إلى جانب شخصيات الجن المهولة المروعة والسحرة الأخيار والأشرار من الرجال والنساء، والمغامرات التى تجمع بين المصيف والمدهش والدموى والسامى. ومع ذلك، تفتتح (اللهاى) بدهوة لقراءة هذه الحكايات للمعبرة والعظة وليس للتسلية والترويح:

« فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر وبطالع حديث الأم السالفة وماجرى لهم فينزجر فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين «فمن» تلك العبر الحكايات التى تسمى ألف ليلة وليلة» .

ونحن بهذا ندعى للنظر فى الأحداث وفى الشخصيات التى تشبهنا فيها، لكى تضىء القراءة فهمنا لأنفسنا ولمن هم على شاكلتنا .

ولكن، تبدو أولى قصص المجموعة التى تقدم القصص الأخرى وتمهد لروايتها كأنها تناهض هذا المطلب، حيث تغلب عليها العناصر الخيالية والمفجرة والمثيرة إلى حد يصعب معه أن تتجاوز هذه العناصر إلى ماوراءها. ومع ذلك، فنحن نلاحظ أن هذه القصة عن شهریار وشهرزاد تدور فى جوهرها حول الجرح الذى يصيب الرجل فيطرح بما يربطه بالمرأة، وهذا موضوع عادى عمومى الطابع. وتدور القصة أيضاً حول العدالة وحول الجنون وكيفية علاجه. وإذا كانت الغرابة فيها هى أول ما يثير تطلعا، فإن طابعها الماكوف الذى يتسم مع ذلك بالعمق، سرعان ما يستغرقنا .

جنون شهریار :

تدخل بنا حكاية شهریار وشهرزاد فى بدايتها إلى عالم ظاهره الهدوء والنظام. فشهریار يحكم بالعدل منذ

* جيروم و. كلينتون. برنستون، نيوجيرسى، الولايات المتحدة الأمريكية. ترجمة: محمد يحيى، كلية الآداب، جامعة القاهرة .

السر الذي اطلع عليه لتوه كان قد تفشى في البلاط منذ زمن بعيد.

وبضيف السياق المكاني لهذا الحادث المؤلم أهمية رمزية إليه. فشهرار يشاهد زوجه وحاشيتها في مكان كان يعد لديه مكنن السرية والخصوصية في مملكته، فهذه الحديقة التي يقام فيها هذا الاحتفال تقع في القلب من القلعة وتحميها جدرانها، أما جدران القلعة ذاتها فيحميها عشرون عاما من حكمه العادل وحكم أبيه من قبله. لذا، فالحديقة ليست مجرد مكان أمين وجميل داخل القصر، بل رمز وكتابة عن روح شهرار ونفسه وكيفية حكمه مملكته وتكون زوجه قد خزنه بخيانتها في قلب وجوده الخاص والعام وانتهكته. وتفوق تلك الضربة احتمالاه أو «تطير ليه» كما يقول الراية، وهرب فاراً من العرش والمملكة موجلا انتقامه إلى أن يجد أحداً في الدنيا عانى كما عانى هو وشاه زمان.

ولنتركه في مهره ليعود للجلطة إلى المنظر المؤلم الذي أدى به إلى الفرار. إن خيانة زوج شاه زمان تنبئ بخيانة زوج شهرار. ولأن الأحداث لا تأتى فرادى في أمثال هذه الحكايات، فلنأنا نعلم، أو نفترض، لدى سماعتنا بخيانة زوج شاه زمان له أننا سنرى بعد قليل خيانة زوج أخيه الأكبر. لكن الخيانة الأولى لا يمكن أن تعدنا نفسياً بالكامل للخيانة الثانية، فالكتمان يحفز بزنى زوج شاه زمان الذي يتسم بطابع الخيانة الزوجية ويتأداها برغم فجاءته وقبحه. والسمة الرمزية الوحيدة للتحدى في هذه الفعلة هي اختيار عبد أسود ليكون العشيق. أما شهرار فيواجه واقعه على نطاق أوسع بكثير مما واجه شقيقه، وهو يتأثر بها على نحو أشد وطأة.

وبالمثل، فإن مآشاهده من شهرار لا يهيؤنا لأن نراه لاحقاً على مستوى المهانة، فهو يقدم لنا باعتباره حاكماً عادلاً، مما يجعلنا نفترض أن الحاكم العادل والمقسط لرعاياه سيسير على النهج نفسه مع أسرته وأصدقائه. ولا ينبغي أن نفسر هذه العدالة على أنها متزمتة أو متسلطة.

عشرين عاماً، وشقيقه شاه زمان يشعر بالطمأنينة في ملكه إلى حد يترك معه مملكته في رعاية وزيره ريشما يذهب في زيارة طويلة لأخيه. ويترك خيانة زوج شاه زمان أثراً قبيحاً في هذا الهدوء الظاهري، إلا أن خيانة زوج شهرار تهدد هذا الأثر. ويتخلى شهرار عن عرشه في أول الأمر عقب رؤيته لزوجه. لكنه، بعد أن يلتقى بالجنى والعروس المخطوفة، يعود إلى العرش وقد انقلب إلى وحش ظالم.

باختصار، نحن شهرار، فمن أفعال الجنون أن يتخلى الملك المحبوب، المهتفى به في أرجاء مملكته، عن عرشه دون إنذار أو تدبير ثم يعود ليجاهر شعب بالحرب على نحو غيبث عنيف. ويتخذ شهر زاد لنفسها مهمة علاجها من الجنون «لإنقاذ بنات المسلمين من الهلاك»، ولإعادة البلاد إلى ما كانت عليه من الأمن والنظام. ووسيلتها في العلاج هي تلك السلسلة من الحكايات التي تشغل بها ليا ليهما في السنوات الثلاث التالية أو نحو ذلك. ويمكننا القول بأنها فهمت علة الملك على حقيقتها، حيث إن علاجها ينجح، لكننا نضطر إلى استنتاج سبب هذه العلة من الأعراض كما فعلت شهرزاد، لأنها لا تقدم لنا تشخيصاً لها ببارات واضحة في سياق الأحداث. وقد يكون الاستنتاج صعباً لكنه ليس محالاً؛ لأننا نستطيع، كشهرزاد، أن نشاهد الواقعة التي أمرضت شهرار خلال مكابده لها.

تخبرنا خيانة زوج شهرار والكيفية التي تمت بها بالشئ الكثير، فهي لم تكتف بجريمة خيانة بالغة السوء، بل فعلت ذلك مع عبد أسود، أى مع أحط نقيض له في البلاط. كما حولت خيانتها إلى احتفال يقام بين الحريم كلما غادر الملك القصر ويشارك فيه أربعون من المعبد الذكور والإناث. وبرغم أن هذا الاحتفال يجري في كنف الحريم، إلا أن كثرة المطلعين على سره قد أفشته بين الجميع فيما عدا شهرار. وعندما يواجه شهرار هذه الواقعة وكيفية خيانة زوجه له، فإنه يدرك أن

فالمثال الإسلامي - الفارسي للعدالة يقوم على مراعاة الحكمة والرحمة بقدر ما يقوم على التنفيذ الصارم للقانون. ونحن نستنتج أن شهريار كان يقتدى بهذا النموذج مما ورد بأن رعاياه كانوا يحبرونه. لذا، فإن خيانة زوج شهريار أو بالأدق الكيفية الشرسة المتحدية التي تحدث بها، تعد استجابة محيرة لهذه العدالة، وهي تجبرنا على أن نعيد النظر في أمر عدالته مرة أخرى. فإذا لم نعر على شيء في الحكاية يدل على أن شهريار قد أساء معاملة زوجته على الأقل، فسوف تكون أفعالها بلا سبب أو ناجمة عن فطرة مجبولة على الشر.

وفي الواقع، فإن هذا الافتراض الأخير يسيطر على غالبية التفسيرات التي تطرح لهذه الحكاية. إذ يقال إن زوجتي شهريار وشاه زمان وأسيرة الجني هن شريكات بالفطرة، يعاملن أزواجهن بقسوة بالغة لا مبرر لها. وما لاشك فيه أن ما ذهب إليه شهريار من قتل زوجته يعد تطرفاً إذا نظرنا إليه على ضوء هذه العينة المحدودة من النساء، ولكن شهريار ليس بالخطيئ تماماً. والمشكلة هي أن العينة المتاحة له كانت منحرفة، وما تفعله شهرزاد من خلال حكاياتها وسلوكها هو توسيع نطاق العينة لتشمل عدداً من النساء الفاضلات.

ويلد هذا الرأي ما نجد في النص من التوقعات التي تشير إلى خيانة زوج شاه زمان. فبما أنها «عاطفة» بلا جدال، فإن زوج شهريار تعتبر عاطفة كذلك بالتبعية. وبجانب ذلك، فإن هذه النظرة تندعم إلى حد كبير بمعايير المجتمع الذي تدور فيه القصة ومجتمع الجمهور الذي توجه إليه، وهي معايير تفترض أن النساء أدنى من الرجال أخلاقياً، وأنهن يتصرفن بحض العاطفة. وقد يكون من السهل تبرير هذا التفسير لو أن شهريار أعدم زوجه فور اكتشاف خيانتها ثم وضع بعدها مباشرة سياسته الصارمة على أمل منع حدوث هذه الوقائع المدمرة فيما بعد. لكن الفاصل الذي يدور مع الجني وزوجه المخطوفة يدل على أن زوج شهريار ليست بالشیطانة، بل هي امرأة ذات مظلمة مشروعة تفرض الاستماع لها.

وبالنسبة للجني، فهو كائن عملاق قوى يدور أمامه شهريار، وهو ملك لدولة كبيرة، ضعيفاً تماماً كما يقف أمامه هو عشيق زوجه العبد الأسود مسعود. لكن شهريار يرى في الجني شبيهاً له ولأخيه في الضعف أمام خيانة المرأة، بل يشعر أن الجني قد تعرض لمهانة تفوق ما تعرض له هو وأخوه، لأن هذا النوع من الإذلال يتناسب طردياً مع عظم مكانة المرأة.

ويدعونا شهريار بشوحد مع الجني إلى أن نرى في هذا الأمر تجسيدا لما حل به هو. ومما له مغزى كبير أنه ينظر إلى الجني باعتباره الطرف المجنى عليه في هذه الحكاية، متجاهلاً أو مغفلاً الظلم الفادح الذي حاق بالمرأة. فقد خطفها الجني من زوجها في ليلة عرسها وحبسها من وقتها في قاع البحر لا يطلق سراحها إلا حين يشاء ولوقت محدود. فهي بالتأكيد الطرف الذي يكابد الظلم، وحتى لو كانت نفذت انتقامها من الجني كزوج شهريار بطريقة شديدة الضرر على إحساسه بذاته فقد لجأت إلى ذلك لأنه الطريق الوحيد أمامها للتعبير عن الغضب المشروع. وهي لا تستطيع أن تقف في وجه الجني لقوته ولا أن تهرب منه لأنه سيعثر عليها أينما ذهبت، وهي لا تقدر أن تناقشه لأنه لو كان يعبر رغباتها أي اهتمام لما كان قد خطفها. ولو قدر لها أن تهرب بأي طريق لما رحب بمودتها زوجها وأهلها بعد غياب طويل وملغز.

ولما كان شهريار يرى الجني في دوره نفسه هو في هذه الحكاية، فإن العروس تؤدي الدور نفسه الذي كان لزوجه. فهي مثلها امرأة تشتهي من حيث إنها «شيء»، وتحترز لمتته حينما يريد وتكرر آدميتها أو تغفل. ولذا، فإن اختطاف الجني للعروس يصبح رمزاً لشهور الزوجة بالإحباط عندما تغيب الرابطة العاطفية التي كانت تتمنى أن تنشأ مع زوجها، فهي تفيق لتجد نفسها مقيدة برجل جل اهتمامه بها منحصر في الدود عن احتكاكه الجسدي لها. لقد كانت تتمنى أن تقترن برجل لكنها وجدت

نفسها عوضاً عن ذلك أسيرة لوحش ليس لقوته الهائلة سوى نقطة ضعف واحدة.

وربما وجب علينا أن نفسّر تخطي شهرهار عن العدالة هنا بأنه انحراف عابر. فقد تحمل الكثير وطاش صوابه لم فرض عليه، تحت التهديد بالموت المؤلم، أن يخون الجنى بعد أن مر هو نفسه بتجربة التعرض للخيانة الزوجية. وأخذت المرأة التي فرضت عليه هذا الفعل المهين والهدف خاتم الملك منه، رمز الهوية والاكتمال، وسلكته كخزنة في عقدها مع المئات من أمثاله. ولقد تحول بهذا الفعل من ملك لدولة شاسعة إلى مجرد رمز. لكن هذه الضغوط لا تطلق من العقاب إلا ما كان يستمر في لادعيه طيلة الوقت. صحيح أن الجنى والعروس يخرجان من أعماق البحر، إلا أنهما يصعدان بالقدر نفسه من أعماق نفس شهرهار. فالظلم كما يراه شهرهار لا يقع بخطف العروس ولا بحبسها ضد رغبتها، وإنما فقط في مخالفة العروس لاحتكار خطاطفها لجسدها.

إن تنفيذ العدالة يقتضى الاعتراف بإنسانية من يقع عليهم الحكم وتقبلها، بينما يتطلب التعامل مع من هم فوق البشر أو أدنى منهم سلوكاً خاصاً. ونطاق الإنسانية عند شهرهار لا يضم إلا الذكور. وهو ينظر إلى الجنى باعتباره بشراً برغم أنه ليس كذلك، لكنه لا يقدر أن يعتبر العروس إنسانة برغم كونها ذلك. وتبدو قوتها له، شأنها شأن سائر النساء، كأنها فوق مستوى البشر وأكبر مما يستطيع أن يحمي نفسه منه بالوسائل العادية. لكنه لا يدرك أنه مسؤول إلى حد كبير عن أن النساء يوجهن قوتهن ضده. لقد خلق الجنى هدواً لنفسه بظلمه، وشهرهار لا يقدر أن يتقبل هذه الحقيقة في جنونه ولا يقدر تبعاً لذلك أن يقبل المسؤولية عن خيانة زوجته. وبدلاً من ذلك، يفسر ما حدث على أنه دليل قطعى لا يقبل الطعن على أن كل النساء شريرات عازمات على خيانة الرجال وأن كل الرجال ضعفاء مثله أمام قوتهن. ولم

يفعل المشهد مع الجنى والأسيرة، الذى كان من شأنه أن يشفيه، أكثر من أن زاد جنونه اشتعالاً. وهو يعود إلى قصره وينتقم من زوجته وعندها يبدأ حربه على النساء بوضع حواجز حولهن لا يقدرن على الهرب منها بأى قدر من العزيمة والذكاء.

ولكن، لماذا أدت خيانة زوج شهرهار له، مهما كانت فداحتها، إلى انهياره بالكامل؟ إن الألم الذى تعرض له يكفى بالتأكيد لتفسير حدوث عصاب خطير ومعوق له، لكنه لا يكفى لتبرير الجنون القاتل العنيف الذى انحط إليه. لقد عرفى شاه زمان من الاكتئاب الحاد عندما رأى أن شقيقه الأكبر والأقوى مر بمهانة أسوأ مما مر به هو. ويوازي لقاء شهرهار مع الجنى التجربة التى مر بها شقيقه وبالدرجة نفسها، لكنه يخرج منها فى حال أسوأ. صحيح أن أعراض المرض عنده تزول فى الظاهر حيث يتمكن من العودة إلى القصر واستئناف مسؤوليته باعتباره ملكاً، لكننا ننبين أن هذا فى حد ذاته صنف أعمق من الجنون يتبدى بوصفه علاجاً - لماذا؟

إن جنون شهرهار لا يتم فقط عن المعجز عن معاملة النساء على أنهن أندية له، وإنما يفصح كذلك عن مخوف وغضب راسخين فى مواجهتهن. وأياً كانت النظرية التى نقبل بها هنا فى التحليل النفسى، فيمكننا الافتراض بشقة أن سبب ذلك الخوف والغضب تجربة مؤلمة تعرض لها فى فترة الطفولة تتعلق بوالدته وتحتوى العناصر الأساسية التى تضمنتها تجربته الأخيرة التى أطاحت بمقله. لقد استغلت والدته، مثلها فى ذلك مثل زوجته، الرابطة الوثيقة التى تجمعها به لتخونه فى صميم وجوده بقسوة. هذا هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه علمنا.

وإذا بحثنا فى بداية الحكاية عما يكشف عن علاقة شهرهار بوالدته، فلن نجد سوى أدلة سلبية. فهناك الملك المعجوز وولده، ولكن لا ذكر للملكة ولا حتى لوجود بنات أو أى حضور نسائى فى البلاط. ويتكرر الغياب

النسائي نفسه فى بلاط الولدين كما كان فى بلاط أبيهما؛ إذ لا تؤدى زوجتا شهریار وشاه زمان أى دور فاعل فى حياة البلاط عند الملكين. إن زوج شاه زمان لا تصحب زوجها فى رحلته لزيارة شهریار ولا تودعه عند رحيله، كما أن زوج شهریار لا تحضر للترحيب بشاه زمان عند وصوله ولا تتولى أمر ضيافته. وفى المقابل، فإننا نجد فى حكايات أخرى من المجموعة أن الزوجات والبنات يقمن بهذه الأدوار النشطة نفسها فى البلاط. وفى الحقيقة، لا يسمح لكلتا الزوجين بأن تحدد نفسها إلا من خلال فعل الخيانة الزوجية السلبى. وهذا الإخفاق فى إعطائهما تحققاً ذاتياً ينزل من مكانتهما فى القصة، كما يشير إلى أن شهریار وشاه زمان يحطآن من قيمة النساء عموماً. لأنه إذا كانت زوجات الملوك تعامل هكذا، فكيف يكون حال غيرهن من النساء؟

تشير الأدلة القليلة المستمدة من القصة فى خلاصتها إلى أن شهریار وشاه زمان تربيا فى وسط لا يعير النساء أية قيمة، ولذا لا يستطيع أى منهما أى يقيم علاقة إيجابية مع النساء أو حتى مع الخصائص الأنثوية داخل شخصيته هو. وقد أسمى عالم النفس يوج هذه الخصائص فى نظريته باسم «الأنهيا»، ولا تؤثر الحاجة إلى مثل هذه العلاقة على سلوك الرجل فى الوسط الرجالى، ولا سيما فى المراحل المبكرة من رجولته، عندما يكون احتياجه الأكبر إلى أن يثبت نفسه فى عالم الرجال، لكنها قد تؤدى إلى أثر مدمر على نفسه عندما يبلغ منتصف العمر. وقد قال يوج فى هذا الشأن :

«أما بعد منتصف العمر فإن فقدان الدائم للأنهيا يعنى تقلص الحيوية والمرونة والمطف الإنسانى. وتكون النتيجة التصلب والتشدد المبكر والوقوع فى النمطية الرتيبة وضيق الأفق المتعصب والعناد والتعظم».

وإذا أضفنا إلى ذلك فى حالة شهریار وشاه زمان تجربة مؤلمة فى الطفولة، كذلك التى أشرت إليها، وعبه

إدارة المملكة مترامية الأطراف، يكون الناتج شخصية هالفة الهشاشة وعدم الاستقرار، وتكون هذه الشخصية ضعيفة بشكل غير اعتيادى لإزاء الهجوم من جانب المنصر النسائي.

إن مواجهة شهریار بخيانة زوجته أمر مؤلم يصعب احتماله حتى لو كان سليم النفس. أما فى حالته، فإنها تؤدى به إلى هروب مشير من الواقع. وتضاعف العروس المخطوفة من ألم التجربة عندما تفرض عليه أن يعيشها مرة أخرى، ثم تأخذ منه بشكل رمزى ماسبق لها ولزوجها أن سلبته منه، أى هويته وإحساسه بالاكتمال. وهو يبدأ عند عودته إلى القصر فى اتباع سلوك ذهائى قهري يتلاءم مع الجرح الذى أصابها؛ حيث يسعى إلى إقامة رابطة إيجابية مع العامل الأنثوى الذى ينقصه عن طريق زيجة جديدة كل ليلة، لكنه يدمر المرأة قبل أن تتمكن من استغلال هذه الرابطة لإحداث جرح آخر به.

وهناك غموض فى إصرار شهریار على إقامة علاقات جسدية، على الأقل، مع النساء. لكن هذا يعطيه فرصة لممارسة سيطرته عليهن، كما يدل على أنه يرغب بكيفية ما فى أن يقيم رابطة مع العامل الأنثوى. ويجدر القول إن هذا الأمر لا يهدف إلى عقاب شخصيات البلاط التى تعرف ما هو فيه من مهانة لأنه كان قد قتل بناتهن ضمن أول من قتل.

العلاج :

وهنا تدخل شهر زاد، وهى أول امرأة فى الحكاية تذكر بالاسم وتكون لها شخصية مميزة، كما أنها تملك السيطرة على شؤون حياتها. ولا تقدم القصة تفسيراً لهذا الاستقلال غير المجهود. وربما جاز لنا أن نفترض فى غيبة ذكر والدتها أو أى إخوة لها أن الوزير قد ربح ابنته هذه بمفرده على أنها ابن - أى على أنها شخص له قيمة واعتبار . وأياً كان السبب فى ذلك، فقد تحصل لها ما يندر وجوده فى امرأة من المعرفة المتمكنة بالشعر

فسحة قليلة من الوقت، بل تأمل بفعلها هذا أن تنفذ كل نساء المملكة بخطة وضعتها. ولا يسألها أبوها عن ذلك بل يحاول أن يشيها عن المجازفة بحياتها. لكنه إزاء صلابة عزمها يحكى لها قصتين يرمز بهما لسوء عاقبة قرارها. ويدعو أنه لا يؤمن في قرارة نفسه بقدراتها برغم أنه هو الذى سمح لها بتنميتها وشجعها في ذلك. ولم يكتف الوزير بإخفاقه في اكتشاف العلاج، بل لا يستطيع حتى أن يتعاون مع من توصلت إلى هذا العلاج. وتضطر شهرزاد لطلب العون من المرأة الأخرى والوحيدة في الأسرة - شقيقته الصغرى دنيازاد.

وفي القصة الأولى التي يقصها الوزير نجد فلاحاً يستغل معرفته الخفية بلغة الحيوانات ليحارب البغل الذي كان شجع الشور بالتظاهر بالمرض ليهرب من تعب الحرث. وفي نهاية القصة، وبعد أن يقول البغل للشور إنه لو استمر في التهرب من العمل كما يفعل فسينتهى به الحال إلى محل القصاب، ينشط الشور في الفوز ليرى الفلاح أنه يتطلع لوضع الطوق (الناف) حول رقبته. وعندما يضحك الفلاح على ذلك تسأله زوجته عن السبب لكنه لا يخبرها خشية أن يخسر حياته فتصر على المعرفة مما يمهّد للانتقال إلى القصة الثانية.

وفي القصة الثانية يكاد الفلاح أن يستجيب لإصرار زوجته بحماقة على أن يفتح عن سره حتى ولو كلفه ذلك حياته. لكن معرفته الخفية تجعله يعرف من الدبك كيف يتعامل مع مثل هذه الزوج العنيدة إذ يضربها حتى تكف عن نزوتها القاتلة ويعود الهدوء بعدها.

وهاتان قصتان مسليتان لكنهما عاديتان، وأبرز ما يلاحظه المرء عند قراءتهما أنهما لا تتناسبان مع السياق. فمن الصعب أن تصب من يمثل الوزير أو شهرزاد أو شهرار فيهما، كما يصعب أكثر أن نتبين كيف تنطبق الحكمة في إحداهما أو كليهما على قرار شهرزاد بأن تتزوج شهرار. إن البغل يعاقب على التدخل فيما لا يعنيه لكن العقاب خفيف؛ إذ يحل محل الشور في

والشارخ وبملوك البلدان الأخرى والأزمة الغابرة. وقد كانت هذه الكتب التاريخية توضع في شكل قصص وحوادث مستقاة من حياة الحكام، تصاحبها التعليقات حول فضائلهم ونقائصهم. فشهرزاد إذن عليمة بالسلوك الملكي الرجالي ولديها كنز من الحكايات. ويوحى هذا بأنها، بفضل هذه المعرفة، قد عثرت على العلاج لجنون الشاه والحل للأزمة التي سببها للبلاد وللشعب.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن علاج الجنون لا يأتي، كما قد يتوقع المرء، من الوزير الوفي النشط وإنما من ابنته. والمنطق في هذا أن الجرح الذي أصاب نفس الملك وتسبب في جنونه جاء من العنصر النسائي، فلا بد أن يأتي العلاج من الجانب نفسه.

ولكن للقصص منطقها الروائي الخاص بها، فنحن ندرك كثافة شهرزاد لمهمة العلاج وتفوقها على أبيها في تطبيب هذا المرض بجسم الدولة من خلال حوار قصير يدور بينهما ويتضمن حكايتين. وكان الوزير قد رجع إلى بيته بعد جولة طاف فيها بالبلد يبحث عن فتاة أخرى يضحي بها للملك (وكان يشمر بالحق والضيق والخوف). لكننا لا نتعاطف معه برغم ذلك؛ فهو، قبل كل شيء آخر، المنفذ لسياسة الشاه القاسية. كما أنه لم يفلح في مقاومة هذه السياسة أو إنثائه عنها خلال السنوات الثلاث السابقة، مما أوصل المملكة إلى حافة الدمار. وقد كان وزيراً لشهرار قبل التجربة المؤلمة التي أثمرت هذه السياسة، لكنه أخفق في حماية مليكه من التجربة بعدم تنبيهه إلى خيانة زوجته قبل أن يذبح أمرها، لذا فهو ليس بالوزير الماهر أو المؤثر أو الفاضل. وكل ما يمكن أن يقال في صالحه أنه استعمل منصبه لحماية ابنته.

وعندما تعلم شهرزاد بورطة أبيها، ونحن نعرف أنها فتاة متعلمة ذكية، تتقدم باقتراح مدesh؛ أن تتزوج الملك وتفدى النساء المسلمات أو تكون السبب في خلاصهن. وهي لا ترمى ببطل حياتها أن تمنح أباهما

لإنائها عن عزمها؛ حيث تقول: «لأمناس من هذا الأمر». فهي تفهم المطلوب في هذا الأمر وما يرتب به، بينما لا يفهمه أبوها الذي لا يستطيع أن يردّها عما اتتوت كما لم يقدر أن يرد الملك.

لقد فهمت شهرزاد سبب جنون الملك وتبينت أهمية إصراره على محاولة إقامة علاقة مع النساء. ولو كان الملك يفتقر إلى الرحمة تماماً لما راودها الأمل في تنفيذ خطتها. وقد راهنت بكل شيء على أن يوافق على طلبها بالسماح لها بتوديع أختها. إن الحل الذي اختارته شهرزاد يفترض أن داخل شهرزاد شخصية عاقلة وسليمة الذهن تحاول الخروج من الشخصية المجنونة والقاتلة. وهذه الشخصية الكامنة أثبتة الطابع أيضاً. لم تختار شهرزاد الشورى المسلحة ولا الاغتتيال ولا تصفية الملك أو هزيمته بأى السبل، بل قررت أن تطلعه على تنوع وتعقد الشخصية الإنسانية سواء الذكورية أو الأنثوية بالذات. وهى بهذا تعينه على أن ينمى «الأنبياء» الإيجابية التى تنقصه وأن يعرض ما فاتته من تعلم بسبب غياب الحضور النسائى فى طفولته، أو وجوده بشكل سلبي. وتقوم شهرزاد بهذا العلاج عبر الكلام - وإن كان كلاماً لا يتسق والتوقعات فى بغداد ولا فى فيينا. فالطبيب هنا هو الذى يتحدث وليس المريض ويحكى قصصاً تخاطب اهتمامات المريض.

تخفى أول مجموعة حكايات قصصها شهرزاد أهداف خطتها، لكنها فى الوقت نفسه تنبى بالرسالة التى تريد أن تبلغها. وتوضع هذه المجموعة فى إطار تمثله قصة التاجر الذى قتل ابن الجنى خطأ. ويدبر الجنى للانتقام من التاجر بقتله لكنه يرجى التنفيذ عاماً حتى يتمكن التاجر من ترتيب أموره فى بلده. وعندما يعود التاجر فى نهاية العام كما وعد ليواجه مصيره يقابل ثلاثة مسافرين يشفقون عليه عندما يسمعون حكاياته ويعرضون استبدال مغامراتهم الغريبة بحياته، ويقبل الجنى هذا العرض. وللقصة، حتى هذا الجزء، هدفان واضحا

الحرث لمدة يومين. ورغم أن الثور يقبل النصيحة السيفة إلا أنه يكافأ بالراحة يومين ويتعلم فوق ذلك درساً نافعاً بأن هناك مصيراً أسوأ من العمل الشاق. أما فى القصة الثانية، فإن الزوجة تعاقب لأنانيتها ولأنها رضت بأن تضحي بحياة زوجها مجرد أن تعلم السبب الذى جعله يضحك. والعنلة الوحيدة التى يستخرجها الوزير من هذه القصة أو من القصتين هى أنه ربما توجب عليه أن يضرب شهرزاد لعدم طاعتها كما فعل الفلاح بزوجته. لكن هذا الاستنتاج منه يقوم على مقارنة بالغة السطحية. صحيح أن عدم الطاعة قائم فى الحالتين، لكن دافع شهرزاد على النقيض من دافع زوج الفلاح؛ فهى تعصى أباهما لكى تنفذ حياته وحياة كل الفتيات فى المملكة، وهى تفعل هذا مجازفة بحياتها.

وبصرف النظر عن مزايا هاتين القصتين، فهما تخدمان هنا غرضاً أساسياً بضرب الدليل على ما كان يتناهى من ظن فى انعدام كفاءة الوزير وعدم قدرته على علاج الملك وإنقاذ المملكة بمفرده. والعيب فى القصتين أكثر من انقطاع الصلة بالموضوع؛ إذ إنهما بالفعل تقوضان المعنى الذى يرد الوزير الإشارة إليه. فهى القصة الأولى، تسمح المعرفة الخاصة للفلاح - وهى السحر - بالتعامل مع الحيوانات لصالحها كما تستعمل شهرزاد معرفتها الخاصة بالتعامل مع الملك أو توجيهه لصالحه. وفى القصة الثانية، يدرك الفلاح أن السحر سيسبب له الضرر إلا إذا اقترنت به الحكمة التى تمكن من فهم الطبيعة البشرية؛ فلا بد لشهرزاد من الذكاء والحكمة لكى تنجح.

وتعلمنا القصة أن تشدبر بعناية فى دوافع من يقدمون النصيح وأن نشك فيمن يشصرفون بدوافع المصلحة الذاتية كما يفعل الوزير، كما أن فيهما عظة أخرى تتعلق بكيفية علاج شهرزاد للملك - وهى أن القصة المملة المثبتة الصلة بالموضوع لا تقنع أحداً.

وبطبيعة الحال، لا تتأثر شهرزاد بالقصتين وإنما تردد العبارة نفسها التى واجهت بها محاولة أيها الأولى

وبعد البداية التي عالجت فيها شهرزاد مسألة حرب شهریار الظالمة للنساء، تتجه في القصص الثلاث إلى طبيعة النساء وعلاقتها بقوتهن . وتقدم القصة التي يحكيها كل من المسافرين جزءاً من الدرس الذي يريده . ففي القصة الأولى نجد الزوجة السيئة ساحرة يدفعها الشر والغيرة إلى سحر محظية زوجها وابنه ثم تسعى للانتقام منه بخداعه حتى يقتلها . ولا توجد امرأة أكثر شراً من هذا . ومع ذلك ، فإن امرأة أخرى وهي ابنة راهب غنم الشيخ تساعده على إفشال خطة زوجها الشريرة وإنقاذ ابنه بوضع سحرها الخبير في خدمته .

وهكذا ، فهناك نوعان من النساء على الأقل - الخيرات والشريرات . ولكل قوة عظيمة يخشاها شهریار . وتتخذ هذه القوة هنا شكل السحر كما هي الحال في القصص الشعبية وفي غيرها . لكن استعمالها يتوقف على الطبيعة الكامنة في المرأة . ومن المقصود لنا ولشهریار أن نرى شهرزاد مثل ابنة راهب الغنم في هذه الحكاية ، حيث إن شهرزاد وأباها يقفان من شهریار موقف البنت وأبيها من التاجر في الحكاية . ومن المؤكد أن المقصود لنا افتراض أن شهرزاد امرأة فاضلة كتلك البنت . وحتى إذا كان شهریار يرى في قدراتها أحياناً نوعاً من السحر ، إلا أنه ليس مدفوعاً إلى الخوف من هذه القدرات لأنها تعتزم استخدامها لمصلحته وإحباط الشر الذي فعلته به زوجته . والرسالة التي نجدها هنا ، وتكرر في الحكايات التالية ، هي أن النساء يرضين تماماً بأن يقودهن الرجال في ممارسة قوتهم طالما شعرن بالأمان والحماية . ولا منازعة هنا للفكرة الإسلامية بأن تطيع النساء الرجال ، بل مجرد الإلحاح على أن تصاحب الحماية والاحترام هذه الطاعة .

وفي القصة الثانية ، يتآمر أخوان شرياران لقتل أخييهما الطيب الغني وتنقذه جنية كان قد حماها من قبل وأظهر لها العطف عندما طلبت منه ذلك وهي تتخذ الشكل الإنسي . وهماقب الأخوان بأن يمسخا كليهما

أو بالتحديد هدف أخلاقى ورسالة . ويشير الهدف الأخلاقى إلى وحشية العذالة الصارمة انتقامية الطابع التي لا تأخذ الذنب الفردى في اعتبارها . صحيح أن التاجر مسؤول عن مصرع ابن الجنى ، وإن كان ذلك خطأ ، إلا أن سعى الجنى لقتله انتقاماً لابنه يبدو شديد القسوة لثلاثة من المسافرين قابلوا التاجر مصادفة وكلهم من ذوى التجربة وربما كانوا من أهل العلم أيضاً . ترى كيف سيحكم هؤلاء على قسوة قرار شهریار بعقاب نساء مملكتهم كما فعل ، فهو يقتل الفتيات البريمات لا لجرمة سوى أنهن إناث .

والرسالة لا تقل أهمية عن الهدف الأخلاقى ، وهي تتوازي مع الرسالة السابقة من أنه لا قيمة للحكاية المملة منقطعة الصلة بالموضوع . وتقول الرسالة الجديدة إن الحكاية الجيدة ثمن عادل ولو لجزء من حياة المرء . وعندما يوافق الملك على تأخير موت شهرزاد ليلة واحدة لكي يسمع نهاية القصة ، فإنه يقبل ضمناً الصفقة نفسها التي قبل بها الجنى . فلو كانت القصص جيدة فإنه سيطلق سراح ضحيته شهرزاد وممها بالتبعية كل فتيات المملكة . كما أنه يعلن قبوله هذا سواء عن وعى أو دون وعى . إنه مستعد لسماع الحكايات التي تعالج موضوع الجنون الحساس .

وهناك ناقد واحد على الأقل يذهب إلى أن اختيار شهرزاد هذه الحكايات يخلو من الحنكة كما أنه يؤلم الملك . لكن بتلهايم قد أثبت أن الأطفال الذين يمزحون تحت وطأة مشكلة مؤلمة كموت أحد الوالدين يفضلون الحكايات التي تتصل مباشرة بهذه المشكلة ، لا سيما عندما تشير هذه الحكايات إلى وجود سبيل لحلها بنجاح . وهذا هو بالضبط ما فعله حكايات شهرزاد كما سنرى . كذلك ينبغي أن نذكر أن شهرزاد قد بدأت بقبول مرض الملك الذهاني ووضعت نفسها في قبضته . ولا يحتمل أن ينظر الملك إليها على أنها مصدر تهديد لأنه قد قتل الكثير من الفتيات أمثالها في السنوات الثلاث التي خلت .

عشر سنوات ، لكن شقيقهما يغفر لهما جريمتهما . وهذا التاجر الطيب خبير بشؤون الحياة كما تشهد بذلك مساعداته المتكررة لشقيقه ، وهو إضافة إلى ذلك قادر على إظهار العطف وإقامة علاقة حب قوية مع امرأة . وهو لا يمتنع من زوجه من حياته ، بل يوليها المكانة الأولى إلى حد إهمال أخويه حتى تثار غيرتهما بشكل قاتل . والمكافأة التي يتلقاها هذا الشيخ الثاني لقاء حبه لزوجته وحده عليها هي نجاة . فهي إذ تكشف عن قوتها الكبيرة التي كانت خافية تستخدمها لإنقاذه من الموت المحقق ونقله سرعياً بأمان إلى بيته . كذلك يذكرنا الأخوان الشريران وبذكران شهرار معنا بأن الشر المستطير لا يأتي من النساء وحدهن .

وهنا رسالة أخرى أيضاً ، فالأخ الطيب كان يريد أن يغفر لشقيقه الشريرين برغم فداحة جريمتهما ، بينما كانت الجنية تريد عقابهما بالموت الذي يستحقانه فعلاً وفق معايير العدالة الصارمة ، برغم أنهما شقيقا زوجها . والاثنتان بهذا يضلان الطريق في اتجاهين متناقضين . أما العقاب الأكثر عدالة فهو الذي يحقق فعلاً بالأخوين الشريرين . فيما أنهما تصرفا نحو أخيهما كالكلاب مجازاً ، حل بهما المسخ الفعلي فتحولوا إلى كلبين لمدة عشر سنوات . وهذا عقاب أرحم من الموت لكنه يكافئ جريمتهما .

وقصة الشيخ الثالث تلمس قلب الجنون الذي يعاني منه شهرار ، وهي تجبره على أن يمشي مرة أخرى في التجربة المؤلمة التي ولدت هذا المرض . فالشيخ الثالث لا يكتشف زوجه في السرير مع عبد أسود فحسب ، بل يرى أنها تستمتع بهذا الأمر . ولكن ، قبل أن يستجمع فكره لينصرف ، تحول زوجه إلى كلب .

ومسخ الزوجة للشيخ كلباً ينجز في الواقع ما فعلته زوجتا شهرار وشاء زمان بهما نفسياً - أي تحويلهما إلى ما يعد في الإسلام أحقر المخلوقات . وهنا نجد أن أسلوب تحويل الجاز إلى واقع قد استخدم مرة أخرى لتحقيق نتائج

مشابهة لما حدث في المرة الأولى . لقد مسخ الشقيقان في الحكاية السابقة كلبين لإجبارهما على إدراك ارتكابهما جريمة نكراء بمحاولة قتل شقيقهما . وكان ينبغي عليهما بالتأكيد أن يدركا ذلك دون مثل هذا التنبيه المدهش ، ولكن « زين لهما الشيطان عملهما » كما يقول شقيقهما . وإذا كان الشيخ الثالث يعاني العقاب نفسه ، فإن هذا يشير إلى أنه قد اقترف جرماً كبيراً لا يدركه هو نفسه . وليس الشيخ ضحية بريئة تماماً ، بصرف النظر عن شدة معاناته . وبعبارة أخرى ، فليست خيانة زوجه له دون مبرر . وكما أن وضع الشيخ الثالث يقارب وضع شهرار ، فلا مفر من أن ندرك تلميح شهرزاد الذكي لشهرار كي يدرك مدى مسؤوليته عن خيانة زوجه .

وتستمر أوجه الشبه بين الشيخ والملك مما يشير لإحياءات أخرى ذات وقع على نفس شهرار . فالشيخ المسوخ كلباً يجرى إلى دكان قصاب حيث يأخذ في التهام العظم دون تمييز . وفي دكان القصاب تشبه ملأهم للحال التي آلت إليها مملكة شهرار خلال السنوات الثلاث السابقة ، لأن التهام الكلب للعظم دون تمييز كناية عن « التهام » الملك فتيات مملكته . ونجد أن ابنة القصاب ، وليس القصاب نفسه ، هي التي تملك سحر الضحية في الدكان ، لكنها تمضي إلى أبعد مما فعلته ابنة راعي الغنم حيث تعلم الشيخ كيف يعاقب زوجه لا بقتلها ولكن بأن يترك بها مسخاً كذلك الذي أولعته به . فلأن الزوجة كانت مثلهفة على أن تحمل فوقها ثقلاً لا يجوز لها (أي ثقل رجل غير زوجها) يحولها زوجها إلى حيوان من حيوانات الجر يحمل فوق ظهره كل من يريد الركوب دون أن تجنى متعة من ذلك . إن مبدأ الانتقام مقبول لكنه لا بد أن يتناسب مع الجريمة . والشيخ الثالث سليم النفس . لذا ، يجد الشكل المناسب للعقاب في الحال ، لكنه لا يستطيع أن يوقعه إلا بمساعدة ابنة القصاب . وهذا يعني أن ابنة الوزير سوف تأخذ بيد

ثلاث سنوات، ولا تظهر إلا عند النهاية السعيدة التي يختتم بها بعض مخطوطات هذا العمل.

ولا أرغب في التعرض لأوجه النقد هذه، إلا أنني أشير إلى أنها ربما تكون أخطاء الهدف، لأن المشكلة كما أراها، تتعلق بمعايير الحكم على القصة وليس بالقصة نفسها. إن الروابط بين قصة شهرزاد وشهریار والقصص التي تليها ليست روابط قصصية وسطحية، بل روابط مضمونية ونفسية، فالضامين التي تظهر فيها تعود لتظهر في سائر (الليالي) بأشكال لم يتم البحث فيها بعد بالتفصيل. وعلى سبيل المثال، نجد في المجموعة التالية من الحكايات أنه برغم عدم وجود روابط مضمونية وثيقة لمعظم حكاياتها مع قصة شهریار وشهرزاد، كذلك التي وجدناها في الحكايات التي تناولناها فيما سبق، فإن القصة الأخيرة منها تعيدنا إلى عالم شهریار وشهرزاد مرة أخرى إذ نواجه مرة ثانية الثالوث المعهود من الملكة الخائنة والعبد الأسود العاشق والملك الذي تلحق به تصرفات الملكة أبلغ الضرر، ونجد أيضاً ملكة تتهددها الأخطار وإن بشكل مختلف كثيراً عما كان يتهدد ملكة شهریار. وبطل هذه الحكاية ملك يأتي من خارج المملكة المسحورة ويقتل العبد ويخدع الملكة الشريرة حتى تفك سحر زوجها وسحر الشعب ثم يعيد الأمن والهدوء للملكة. وباختصار، تقدم هذه الحكاية درساً آخر لشهریار يكمل دروس الحكايات السابقة، ويبدو مقصوداً لتذكير القراء بالسياق المحدد الذي ترد فيه هذه الحكايات.

وسوف أخصص دراسة أخرى للبحث في هذه المسائل، والهدف الوحيد من إثارتها هنا هو الإشارة إلى أن الحقائق النفسية في حكايات (ألف ليلة وليلة) تمثل الجانب الجوهري في جاذبية هذه الحكايات وفي الوحدة القصصية التي تنتظمها.

شهریار إلى ممارسة العدالة التي كان مشهوراً بها في السابق.

والحكاية الثالثة أقصر بكثير من الحكايتين الأخريين؛ إذ لا تستغرق في الطول إلا جزءاً بسيطاً منهما، ولكن الجنى يعجب بها ويقبلها مساوية لهما في القيمة. وهو محق في هذا لأن تلك الحكاية كنز ثمين؛ حيث تلخص أفكار الحكايتين الأخريين وتخلل مرض شهریار وتلمح إلى نجاح العلاج. ومع نهاية هذه المجموعة من القصص يتحقق العلاج. فما إن يعود شهریار إلى شخصيته العادية بفضل حكايات شهرزاد إلا ويطلق، كما فعل الجنى، كل فتيات مملكته اللواتي كان يحجزهن ويهددهن بالموت.

إطار (ألف ليلة وليلة)

في تقديري أن التفسير الذي طرحته في هذا البحث لحكاية شهرزاد وشهریار يتضمن بعض الاعتبارات المهمة حول أداء هذه الحكاية لوظيفتها من حيث هي «قصة إطارية» في (ألف ليلة وليلة). لقد وصف بعض النقاد هذه الحكاية بأنها نموذج ردىء للحكاية الإطارية؛ إذ لا تخشى إلا رايواً واحداً فقط، كما أنها رتيبة تنقصها الروابط بين الراوي والحكاية، كذلك التي نجدها عند تشوسر وبوكاشيو. ودون توسيع لنطاق البحث، نستطيع القول إن بعض الحكايات الإطارية الجيدة التي تتضمن الخصائص المتفقدة في حكاية شهرزاد وشهریار، نجدها في (ألف ليلة وليلة) نفسها. ففي حكاية «حلاق بغداد» مثلاً، أو حتى في المجموعة التي نظرنا فيها آنفاً، هناك تفاعل متعدد الجوانب بين الرواة والقصص التي يحكونها. وبمجرد أن تبدأ شهرزاد في حكايتها، فإن شخصيات الحكاية الإطارية تختفى عن الأنظار حوالى

التحليل النفسى و ألف ليلة وليلة

دراسة تقييدية

فرج أحمد فرج*

كالوجودية والفيثونولوجيا تبذع أشد الإبداع فى طرح فضاياء ومشاكله، كذلك هناك التحليل النفسى الوجودى - عند سارتر مثلاً - والتحليل النفسى الفيثونولوجى. ولا تقتصر إسهامات الفلسفة الحديثة على هذين التيارين، بل تشمل أيضاً فلسفة العلوم والمنطق ونظرية المعرفة وعلوم المناهج - مناهج البحث - بل إن فيلسوفاً محترفاً مثل ميرلوبونتى قد ألقى من الأضواء على موضوع الإدراك ما جاوز به - فى رأى كاتب هذه السطور على الأقل - إسهامات علماء النفس المحترفين فى هذا المجال. لم هناك بالإضافة إلى الفلسفة - أم العلوم، كانت ولعلها لا تزال - علوم الاجتماع والأنثروبولوجيا، والتاريخ والاقتصاد. ولا يجب أن ننسى إسهامات الفكر الماركسى، مهما كانت أزمته، بل قل محنة تطبيقاته فى شطر من بلدان العالم، وهى محنة حمل فيها هذا الفكر وزر فساد النظم واستبداد مؤسسات الحكم وتخلفها.

التحليل النفسى علم حديث لحقائق قديمة :

نعم فالتحليل النفسى علم حديث، بل هو أحدث علوم الإنسان. فقد ولد على يدى مؤسسه «سيجموند فرويد» فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى، فدرّة ما كتبه فرويد (تفسير الأحلام) قد ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٠٠ م. ولكن هذا العلم الحديث يتصدى لفهم أقدم «الحقائق» : قلب الإنسان، وتفسيرها ودراستها، أعماق نفسه، غيابات عقله .. إلخ. موضوع الدراسة إذن قديم. أما مناهجه وأدواته، طرائقه وحرفياته، مجالات تطبيقه، ووسائل صلاته بتلك الكوكبة من علوم الإنسان، فهى حديثة كل الحداثة. موضوع التحليل النفسى إذن هو «الإنسان»، ولكن دراسة الإنسان ليست حكراً عليه وحده، فما أكثر تلك العلوم «الإنسانية» التى تتصدى لدراسة الإنسان، فما هى الفلسفة الحديثة تكاد تجعله موضوعها المفضل، بل إن مذاهب فلسفية حديثة

* أستاذ الدراسات النفسية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

ثم ، والحق يقال ، ماذا عن الفنون والآداب ، بل عن الخرافة والأسطورة في مختلف صورها ، أليست جميعها مقالاً في الإنسان - بلغة العصر - إن فاته دقة العلم ، فقد انطوى في حدس أخاذ على معنى ودلالة أفصحت على نحو رمزي - تتباين درجات إبهامه وغموضه - عن فهم لأحوال الإنسان وفطنة «بحقيقته» نعم «بحقيقته» وإن أعلنتها بلغة «اللاشعور» .

إذن ، مقال الإنسان قديم قدم وجوده ذاته ، كما هو حديث حداثة تلك المنظومة من علوم الإنسان والمجتمع ، وتلك المناهج والأدوات التي اصطنعتها وطورتها تلك العلوم فاتاحت لنا قراءة فاهمة لنصوص هذا المقال . وإذا جاز لنا أن ننظر - فيما يرى أيضاً كاتب هذه السطور - إلى القرن التاسع عشر بوصفه القرن الذي تحتل فيه علوم «الحياة» مكان الصدارة ، فلعله يجوز لنا أن ننظر إلى القرن العشرين بوصفه القرن الذي تنازل فيه علوم الإنسان لتحقيق وجودها وتقييم نفسها استقلالها الذاتي ، ذلك الاستقلال الذي لا يتحقق إلا بقدر ما يتحقق لها من نجاح في اصطلاح مناهجها ، في الملاحظة والتسجيل والتصنيف والتفسير والتحقيق . علوم الحياة ترصد مظاهر الحياة من نمو وتكاثر وتغذية ، وعلوم الإنسان ترصد مظاهر الوجود الإنساني بما هو كذلك ، أعني بما هو أنس ومؤانسة ، بما هو الوجود معاً ، الوجود في حضرة الآخرين . وهنا ، كان فرويد «علامة» على هذا الميلاد الحق ، ميلاد رافد من روافد علوم الإنسان ، فيها هو ذلك «الطبيب» النمساوي يبدأ «شكلاً» جديداً غير مسبوق من النشاط العلمي «المنضبط» ، لم يعد طبيباً يفتحص جسم المريض ويشرح داءه ويكتب له دواءً يعرفه هو ويخشاه هو ، ليتناوله مريضه . لقد استبقى فرويد من الطبيب - إذا جاز التعبير - لا علمه الطبي ، وإنما منهج الباحث العالم ، ومد آفاق هذا المنهج إلى عالم جديد ، عالم الإنسان عندما يأنس إلى الغير فيفرض له بمكنون نفسه . لقد شرع فرويد ، إذن ، في ارتداد آفاق عالم جديد ،

عالم الإنسان عندما «يتحدث» فيفرض «بالحقيقة» في غلالة كثيفة من التخفي والتمويه . هذه الغلالة هي الإعلان مخفياً ، والإخفاء معلناً . كم قاسى فرويد وكم عانى ، وكم أخطأ وكم أصاب ، وعارضه من عارض ووافق من وافق ، والتف حوله الكثيرون ، وانفصل عنه الكثيرون أيضاً ، ولكن ميلاد العلم ، أو قل ميلاد رافد من أخطر روافد العلم - علم الإنسان - كان قد بدأ في التدفق نهراً موصول المعطاء ، دائم الفيضان . والحق أن إنجازات فرويد في فهم الإنسان كانت هائلة . وليس أدل على ذلك من أن «عمدة» كتبه (تفسير الأحلام) قد قدم للبشرية كشفاً ، فلم يعد الحلم أضغاثاً تستعصى على الفهم ، ولم يعد رجماً بالغيب وكشفاً لمغاليق المستقبل ، بل أصبح «لغة» يكشف لنا بها الحال من «رغبته» . ولعل ما فعله فرويد كان شبيهاً بما فعله «شامبليون» بحجر رشيد ، كشف فرويد عن لغة الحلم - لغة «اللاشعور» - وكشف لنا شامبليون عن لغة المصريين القدماء .

إذن ، علوم الإنسان بما هو كذلك ، أعني بما هو إنسان ، أى بما هو ذلك الذي يأنس إلى الآخرين ، ويأنس الآخرون إليه ، هذه العلوم وإن كانت قد اتخذت لنفسها في بداية نشأتها من النموذج البيولوجي قدوة ، إلا أنها قد شرعت تكافح من أجل استقلالها ، وهامى قد شرعت - منذ منتصف هذا القرن - في تحقيق إنجازات لافتة في هذا المضمار ، ها هي الفلسفات الهيكلية والوجودية والفنومولوجية ، وهامى البنيوية في مجال علوم اللغة وفي مجال الأنثروبولوجيا - وبخاصة أنثروبولوجيا كلود - ليفي شتراوس الفرنسية - ها هي هذه الروافد جميعها تكاد تلتقي وتتألف عند مؤسس المدرسة الفرنسية في التحليل النفسي جاك لا كان Jacques Lacan ، مع إسهامات فرويد الأصلية ، لتكون جميعها ملقى لتبار إنساني جديد يسمى إلى فهم الإنسان ، لامن حيث هو تكوين بيولوجي تخكمه الغريزة - فهو كذلك من حيث

هو وجود بيولوجي حتى - ولكن من حيث هو أنس وموانسة، من حيث هو - في نهاية المطاف - وجود واع في حضرة الآخرين، من حيث هو تاريخ وثقافة يتجسدان معاً في قمة وجوده ومهامه ما هو إنساني، أعنى اللغة. وهكذا صار الانشغال باللغة الطابع المميز للإنسانيات في قرننا هذا، ابتداء من محاضرات فرديناند دي سوسير (١٩١٦) حتى يومنا هذا. على أن ما يعنيننا هو إفادة المدرسة «اللاكانية» - نسبة إلى جاك لاكان - في التحليل النفسي من اللغويات البنيوية، وإفادتها من تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة والكلام، فاللغة نظام عقلي إنساني له مفرداته ونحوه، بلاغته وصرفه وبنيته، أما الكلام فهو تطويع الفرد لهذا النظام واستخدامه لياه في خطابه. وغنى عن البيان أن ليس أقدر من التحليل النفسي والمشتغلين به من الكشف عن دور العوامل الذاتية في الشخصية في تطويع اللغة - تحريفها وتشويهها، كما في الهفوات وزلات اللسان والقلم - لمقاصد الفرد. وغنى عن البيان أيضاً أن الكلام لا يكون إلا مع آخر، وفي حضور آخر، فعلياً كان هذا الآخر أو متخيلاً. بل إن الآخر، وإن كان حاضراً حضوراً فعلياً، يظل متاراً يخفى خلفه غيره، حتى إنه يقوم مقامه ويمرر له وإن أخفاه .

هكذا تتضافر علوم الإنسان ودراساته ابتداء من مطلع القرن، وتشابك أشد التشابك، ويبلغ هذا التشابك ذروته عند جاك لاكان. فهو وإن كان طبيباً نفسياً محرفاً - فقد حصل عام ١٩٣٢م على درجة دكتوراه الدولة في الطب النفسي - لكنه وقد صار محللاً نفسياً امتدت آفاق فكره لتستلهم الفلسفة الهيكلية، وأثنروبولوجيا ليفي شتراوس، هذا بالإضافة الى البنيوية اللغوية، لتلتحم هذه الروافد جميعها مع خبرته الإكلينيكية الحرفية - خبرة العلاج بالتحليل النفسي - فنراه قد استطاع بفضل موهبة فذة أن يقدم على قراءة فرويد وعلى فهمه وتفسيره على نحو لم يسبقه إليه غيره، بل على نحو يجاوز به جمود الحرفة التقليدية وطقوس العمل اليومي الروتيني،

لذلك كان عزوف غالبية معاهد التحليل النفسي عن هذا الفكر. ولاعجب في ذلك، فعمقه وشموله بالإضافة إلى الصعوبة البالغة التي اتسمت بها كتابات «لاكان» نفسه، حالت بين الغالبية الساحقة من المشتغلين بالتحليل النفسي وهذا التيار الواعد الذي يفتح - دون غيره - الأبواب أمام إمكان بناء ضارب من الأثنروبولوجيا الفلسفية الإنسانية الشاملة. ومع ذلك، فسنحاول في دراستنا - هذه الدراسة وما يعقبها من دراسات - أن نستلهم بعض هذه الإنجازات في فهم «الظاهرة الإنسانية» متجسدة في هذا العمل الخالد (ألف ليلة وليلة)، فخلود هذا العمل ويقاؤه على مر العصور يجعل منه مرآة لقلب الإنسان، أو قل لعقل الإنسان. ففي هذا العمل، (ألف ليلة وليلة)، يحدثنا الإنسان - بلغة لاشعورية - عن هذه الدراما العميقة؛ دراما الوجود الإنساني، بكل ما ينطوي عليه هذا الوجود من معان وصراعات ودلالات. لقد كان لـ «لاكان» فضل الريادة عندما بين لنا أن اللاشعور «بنه لغوية». ولنتحول الآن عن طرح مزيد من القضايا والتجريدات النظرية، ولنشرع في تأمل النص ذاته، (ألف ليلة وليلة)، لنسلط عليه أضواء هذا الفهم.

١ - البدايات الأولى

بداية البداية :

قبل أن نلتقى بـ (الليالي) وبأبطالها، وقبل أن نواصل الإنصات إلى شهرزاد ونقع في شباك سحرها الأخاذ، نقع أحداث تمهيد للأمر ونعد له العدة. أول هذه الأحداث هي «حكاية الملك شهرهار وأخيه الملك شاه زمان». وتبدأ الحكاية بالإشطرة إلى الماضي، «ما مضى من الزمان وسالف العصر والأوان». تبدأ الحكاية بالرجوع إلى تاريخ مضى، إلى خبرات وتجارب سابقة، إلى أحداث وإن كانت قد مضت فقد استبقته الذاكرة، ذاكرة الفرد وذاكرة الجماعة معاً. وبالذاكرة، وباللغة، يتمايز الإنسان

والطاعة - فالكبير بديل الأب والقائم مقامه - ويخرج للسفر بعد أن يقيم وزيره حاكماً على بلاده، مرة أخرى السلطة الذكورية المطلقة. ونمضى الحكاية فنقول :

« فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسبها في قصره [تري ما هذه الحاجة والإام ترمز ؟] فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، فلما رأى هذا أسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أغنى مدة، ثم إنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلتهما في الفراش ».

هذا هو الموقف المحوري - أو «العقدة» إذا جاز التعبير - الذي يدور حوله غالبية «حكايات» (ألف ليلة وليلة)، بل الحكايات بعامة في كل زمان ومكان مابقي للإنسان في هذا العالم وجود سلطة ذكورية أبوية - فقد نشأت مع اكتشاف الأبوة - بنازعها نقيض لها، بتجسد في تمرد المرأة، أو قل - بلغة الذكر ومن خلال وجهة نظره هو - خيانتها أو قل إرادتها. ولنحاول أن نزيد الأمر وضوحاً، إن تحقيق هذا الأمر لا يكون إلا بقدر فهمنا للإنسان - مرة أخرى - بما هو كذلك، أعنى بما هو إنسان ... أنس وموانسة، وجود بالقوة لا بتحقيق بالفعل إلا في حضرة الآخر، التقاء به وأنساً إليه وصراعاً معه أيضاً. هذا هو جدل العبد والسيد الشهير، الذي أوضح لنا هيجل معالته في أروع أعماله وأخطرها (فونولوجيا الروح)، وقد طرحه في علاقة الرجل بالرجل، ومدّ لنا ماركس آفاقه في علاقة العامل بصاحب رأس المال. ويفتح لنا التحليل النفسي، وبخاصة إسهامات جاك لاكان، آفاقاً جديدة له، نصرخ من خلالها جدل الرجل والمرأة. ترى ما هذا «الجدل» ؟ هو جدل بحق يلتقي فيه «الطبيعة» بالشرعية، يلتقي فيه الحيواني - أو قل «الجسدي» - بالإنساني، يلتقي فيه اشتهاؤ الأنثى للذكر

عما دونه من الحيوان، فالغالب حاضِر والماضى مائل. ودون الذاكرة ما كان الإنسان قادراً على استبقاء ماضيه ودون اللغة ما كان قادراً على تكوين جماعة. فما تقوم الجماعة إلا بتواصل أفرادها، ولا تواصل دون لغة. تبدأ الحكاية، بل الحياة كلها والنشاط الإنساني العاقل كله، باستعادة الماضى، وبمشولة في الحاضر، وتبادل - باللغة - تراثاً، ذكريات، شرائع وقانوناً ثقافياً. «حكاية الآخرين» لا تبدأ بذكرهما مباشرة، وإنما تمتد إلى ماضيهما وأصل وجودهما، إلى الأب «الملك»، والملك هنا رمز يجسد جوهر الإنسان بما هو كذلك، يجسد السلطة ويجسد أيضاً توأما وظلها، بل لعله جوهرها وأصل وجودها. يجسد السلطة بما هي حكم وشرعة، بما هي قانون ثقافي هو جوهر عالم الإنسان، على عكس القانون «الطبيعي»، بما هو جوهر عالم الحيوان. الملك، والد الملكين، يحكم بما هو صاحب الشرعية وحاملها والمتحدث باسمها، ولا تزال محاكم إنجلترا حتى اليوم تصدر أحكامها باسم الملك. وملكتنا هذا كان ملكاً من من ملوك «ساسان» بجزائر الهند والصين، هو ملك لمملكة متخيلة، له سلطة هي سلطة الأب، فالأب هو الملك في مملكته الصغيرة. وسلطة الملك تشمل البشر والأشياء، الأرض والثروة والمقتنيات والثفاس. وهكذا تبدأ الحكايات، كل الحكايات، بالماضى، ماضى الجماعة الفعلى أى التاريخ الماضى، وماضى الفرد النفسى، أى التاريخ النفسى الداخلى. ويتخلق هذا الماضى دوماً ويتشكل من خلال قانون الأب وشرعته، وتنحدر السلطة من الأب إلى الأبناء - الذكور - مادام المصير عصر السلطة الأبوية والذكورية. لذلك، لم يكن عبثاً أن يكون الكبير - شهریار - أفرس من الصغير - شاه زمان -، ولذلك أيضاً نوهت الحكاية بمثل كل منهما في رعيته مدة عشرين سنة (خمس قرن). وظل الملكان على هذه الحال حتى يشتاق كبيرهما إلى صغيرهما فيرسل ريز - في طلبه، ويلبى الصغير «أمر» الكبير بالسمع

واشتهاء الذكر للأُنثى ينقيض آخره هو البعد الإنساني، بعد الإرادة الحرة التي لم تعد تمثل لطبيعة ثابتة، كما هو الشأن في عالم الحيوان، بل لابد لها من «شرعية» أى قاعدة أو قانون يكون بمثابة الحاكم والموجه لهذا الاشتها - الجسد - المتبادل، هذا «الموجه» أو القانون أو - بمباراة لاكان - هذه «الشرعية» (LOI) هي البديل البشرى للقانون الطبيعى، قانون الفريزية الفطرية والتكوينات البيولوجية والإفرازات الهرمونية، هذا القانون أو هذه «الشرعية» تكون تاريخى. وإذا كان «القانون الشفافى» الحاكم منذ بداية التاريخ المكتوب - ففى الغالب - هو القانون الذكري، ذلك القانون «التاريخى» الذى يفرضه المجتمع الذكري وتمارسه السلطة الأبوية وإن زعمت أنه قانون الطبيعة، هو القانون الذى يسيطر به الرجل على المرأة، هو سيدها وهى «الأمة» أو «الجارية». ولعل تطور أدوات الإنتاج وميلاد الملكية الخاصة والانتقال من اقتصاد الكفاف إلى اقتصاد التبادل بفضل ظهور الفائض ... لعل هذه الأمور جميعها مجتمعة، هى التى مهدت لميلاد شكل إنسانى نوعى من صراع البقاء الذى يخضع له عالم الحيوان، أعنى جدل العبد والسيد الشهير الذى كشف لنا عنه هيجل، وهو الجدل الذى يكشف عن ماهية الوعي الذاتى Self-consciousness الخاص بالإنسان وحده دون بقية الكائنات الحية. هذا الوعي الذاتى لا يتحقق إلا فى وجود الآخر فلا يتحقق للإنسان هذا الوعي بذاته إلا فى حضور آخر ينتزع منه الاعتراف له بحق الحياة، حق السيادة، وذلك فى صراع حتى الموت (وهل ننسى قبايل وهايبيل؟). وإذا كان هيجل قد عرفنا بجدل العبد والسيد فقد عرفنا به فى علاقة الرجل بالرجل، وإذا كان ماركس قد مدّ آفاهه الى مجال الإنتاج وعالم الملاك والأجراء، فقد أتاح لنا التحليل النفسى، والإسهامات «اللاكانية»، أن نتبين هذا الجدل - على مستوى الفرد والتاريخ الفردى وعلى مستوى تاريخ النوع البشرى كله - فى علاقة الرجل

والمرأة. فإذا كانت الحقيقة البيولوجية أن الرجل والمرأة يرغبان كل منهما فى الآخر على قدم المساواة، فإن هذه الحقيقة البيولوجية لم تعد توفر «شكلا» مقننا وثابتا لهذا اللقاء - كما هو الشأن مثلا فى عالم الحشرات، النمل والنحل على سبيل المثال - شكل هذا اللقاء أو قل أشكال هذا اللقاء ينظمها قانون ثقافى تاريخى. وإذا كان الشكل المعاصر لهذا القانون هو الشكل الذكري الأبوى، فقد عرف الماضى السحيق قانونا آخر هو قانون الأم، أى سلطة المرأة الأم. وتحفظ لنا الوثنيات والأساطير - وعصر الكاهنات المرافات - آثارا دالة على قانون آخر، وشرعية مغايرة كانت السلطة فيها سلطة المرأة الأم - هذا عصر النسب للأم. وما قولنا فى الحرية «صلة رحم» تعبيرا عن قرابة الدم إلا أثر باق يؤكد ذلك ويقيم البرهان عليه، فالرحم للمرأة دون الرجل. وما نسب المرأة رجلا كان أو امرأة، إلى الأم دون الأب فى أعمال السحر وطقوس الخرافة إلا دليل باق لهذا القانون القديم وهذه الشرعية «البائدة». لكن هذه الشرعية وإن بادت واندثرت فى واقع الحياة اليومية فى صورها المشروعة، بقيت فى لاشعور الفرد ولاشعور الجماعة، فى الأسطورة والحكاية الشعبية، وفى صور حية نراها فى كل بقاع العالم تمردا وخرقا للقانون وخروجاً عليه.

جدل العبد والسيد، إذن، ليس قاصرا على عالم الرجال، بل لعل أخطر ساحاته عالم «الجنس»؛ عالم الحياة كلها. فما الحياة إلا رجل وامرأة. عصمنا إذن، وحياتنا اليومية، وشرائعنا - على امتداد الأرض كلها أو جلها - تعقد لواء السيادة للرجال؛ فالرجل هو السيد والمرأة هى العبد، أو قل هى الأمة أو الجارية، وهل ننسى أن «ألف ليلة وليلة» تستخدم لفظ «الجارية» إشارة إلى المرأة بإطلاق. علاقة الرجل والمرأة، إذن، علاقة جدلية بعدها الطبيعى الاشتها المتبادل، وهو بعد الالتقاء دون تمايز - إذا جاز هذا التعبير - وبعدها الآخر البشرى التاريخى التشريعى، الواعى، هو بعد الصراع، صراع

الإرادات. فلا يملك البعد الطبيعي قاعدة أو شروطاً لهذا الالتقاء. في عصر «الأمومة» - عصر الماترياركية - كان القانون قانون المرأة، وفي عصرنا هذا - عصر الباترياركية - الأبوة - القانون هو قانون الأب .

ونعود إلى النص، بفرض الملك - شاء زمان - قانونه، فيكون السيد وتكون الزوجة - التي لا يشار إليها باسم، ولا بمكانة، فلا يذكر أنها الملكة مثلاً - هي كيان غفل تخضع لإرادة الملك، وعندما «يتركها» مطعماً في ذلك أمر أخيه الأكبر - بديل الأب - تتحلل المرأة الأمة أو الجارية من سلطته، لتفرض سلطتها هي، أعنى لإرادتها، تتحول إلى «سيدة» وتتخذ لنفسها «عبداً»، وهكذا نجد أنها قد تبادلت المواقع مع «السيد»؛ مواقع السلطة. كانت في حضور «الملك» عبداً وكان الملك سيداً، وعند غيابها، أثناء سفره وفي الليل، «عالم الليل» هو عالم الحلم، عالم الرغبات الخفية وقد أفلتت من قبضة النهار، قبضة الواقع وقبضة السلطة. البعد الأسود وقد احتل فراش الزوجية هو الوجه الآخر لصورة الرجل، كانت المرأة أمة للسيد ثم صار السيد عبداً وصارت المرأة سيداً للبعد. أليس هذا هو الجدل الهيجلي الشهير، صار السيد عبداً للبعد، وصار البعد سيداً للسيد .

فإذا كان الواقع وجدل الحياة اليومية يفرضان على المرأة - الجارية الأمة - أن تصبح عبداً ويتيحان للرجل أن يصير سيداً، فإن عالم الليل، عالم الحلم والحكاية، يقلب الوضع ويمسح لحلم المرأة مكاناً... لكن حين السيد لا تنفل ويكمن الانتقام... قهر الرجل للمرأة وتمرد المرأة على الرجل وانتقام الرجل من المرأة، هذه هي أولى بدايات (ألف ليلة وليلة) .

٢ - وننتقل إلى الواقعة الثانية؛

كشفت لنا الواقعة الأولى، واقعة الأخ الأصغر - شاء زمان - جدلاً ثرياً في علاقة الرجل بالمرأة، جدلاً

يدور حول محورين؛ أولهما المحور الطبيعي، رغبة الذكر في الأنثى ورغبة الأنثى في الذكر، أما ثانيهما فهو المحور التاريخي التشريعي، وهو محور الصراع، صراع الإرادات الذي يمس قانوناً ثقافياً عتيقاً دارساً - قانون المرأة وحق الأم - وقانوناً ثقافياً سائداً هو قانون «الأب»؛ سيطرة الرجل وتمرد المرأة، وعقاب الرجل للمرأة. كل ذلك يدور على مستوى متخيل تجذ فيه هذه الصراعات متنفساً وتجذ فيه أداة للسيطرة والتحكم وإعادة البناء. ولنوضح ذلك مستشهدين بالواقعة الثانية.

لقد وجد الأخ الأصغر زوجة - أمته وجاريته - بين ذراعي عبد أسود - وتأكيده السواد تعبير رمزي عن العبودية ووضاعة المكانة، عبد يباع ويشترى - ولي فراشه، وتجذ هذا الأخ يواجه هذا الموقف مواجهة انتقامية عقابية ثأرية.

ومع ذلك، يلتفت النظر بقاء الواقعة الثانية، زوج الأخ الأكبر - بديل الأب كما قلنا - لا تكرر فحسب ما فعلته زوج الأخ الأصغر، بل تتجاوزه وتزيد عليه، لا «تفدده» في الخفاء، بل تخارج القصر وحجراته المغلقة، في ساحته وبستانه وبين عشرين جارية وعشرين عبداً... ثم هي تصبح قائلة: «يا مسعورة» فيلبس النداء عبد أسود يمانقها وتعانقه وكذلك يفعل باقي العبيد والجواري. ويقول لنا النص: «ولم يزالوا في عبث وفجور حتى ولى النهار».

برغم العقاب في الواقعة الأولى، نجد التمرد في الواقعة الثانية صارخاً، متمثلاً في جنس جماعي علني وفي وضوح النهار... أي تمرد وثورة وتحد، أي قلب شامل كامل للأوضاع. فكما يتخذ له الملك في العصر الوسيط جواري ومحظيات، وكما يطمس في الفهوات والمجون دون رادع، نجد «امرأة أخيه» تسلك مسلك الرجال، بل إنها تتجاوزه في «استمرارية» علنية جماعية فيها من التمرد والتحدى والتشفي ما فيها، والجدير بالذكر أن نص الحكاية يكرر لنا هذا المشهد العلني

٣ - الواقعة الثالثة

« وكبد السا غلب كيد الرجال » .

يوصل الملكان - الأصغر والأكبر ، أو قل السلطة الذكورية - تراجعهما وانسحابهما ، وهذا الهروب الانسحابي فيما نرى هو الاستجابة المباشرة للصدمة ، صدمة فقدان السلطة .. ويكون السفر أهما وليالي حتى يصل إلى شجرة في وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح ، فيشربان من تلك العين ويجلسان طلباً للراحة .. وبدأ وقائع المشهد الثالث ... « إذ هما بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد ذلك المرج » ، وينجلي هذا العمود الأسود عن « جنى طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق ، وبداخل الصندوق علبة وبداخل العلبة صبيبة .. » الجنى هنا رمز للقدرة الخارقة ، قدرة الرغبة عندما يحققها وقدرة المقاب عندما يبطش ، هو إسقاط للجانب السحري من الرغبة الخفية ، وهو قد استطاع أن يخطف الصبيبة - الغراء البهية كأنها الشمس - بل أن يخطفها في ليلة عرسها ، والمعنى الرمزي هنا لعناصر الموقف جميعها كما يلي :

١- تضخيم القدرة أو السلطة الذكورية على نحو سحري خرافي أسطوري ، الجنى هو الرجل وقد صار لخياله قدرة لا حدود لها دفعا لمشاعر عجز ودونية لا حدود لها أمام كيد المرأة .

٢- أما كون هذا الخطف يتم ليلة عرسها فالدلالة الجنسية واضحة وضوحاً تاماً ، لقد تحول الرجل من « زوج » بشري يتخذ من المرأة له زوجاً في علاقة تكافؤ وتراض إلى قوة سحرية لجبروتها تحقيقاً للقهر الجنسي .

٣ - إمعاناً في السيطرة ، فإن الجنى (السلطة الذكورية السحرية) يتخذ سلسلة من الإجراءات كما يلي :

الجماعي مرتين: المرة الأولى على مرأى ومشهد من الأخ الأصغر وحده ، والمرة الثانية على مرأى ومشهد من الأخ والزوج أيضاً ، ويقول النص : « واستمروا كذلك إلى العصر ... » وهكذا يتصاعد على نحو صارخ - ومجااف للواقع والمنطق - تصوير الجنون الشبقي والانفلات الجنسي للمرأة ... إنها صورة يجمع فيها الخيال ؛ بل إن الخيال هنا يتجاوز حدود المتخيل imaginaire إلى حدود الفانتازيا Phantasmatiques ، هذا الجموح الذي يتردى فيه الخيال لا أقول الطفلى بل البدائي الذي لا يعرف التزام بالمنطق ولا خضوعاً لواقع .. هذا الانغماس في شبق يستغرق النهار كله ، إنما هو انبعاث لأعمق ما في اللاشعور من تخييلات تتعلق بقدرات المرأة المطلقة التي لا تعرف قيوداً ولا تعرف حدوداً .

نحن هنا أمام إلهة جنس ، ربة خصوبة لا حدود لشبقها . لذلك نستطيع أن نفهم استجابة شهرار الغربية ، فهو لا يسلك مسلك أخيه ، لا يودب ولا يعاقب ولا يثأر أو ينتقم ، إنه يستسلم ويمتزل السلطة والملك ويعلن المعجز الشامل والقهر الكامل ، ونجدد يقول في النص لأخيه :

« قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثل ما جرى لنا أو لا فيكون مماثنا خير من حياتنا » .

هكذا نجد في هذه الواقعة الثانية اكتمال التمرد ، وتحقيق الانقلاب الكامل في مقاليد السلطة . إننا أمام ضرب من ضروب التنازل الرمزي - بل الفعلي - عن العرش ، مما يكشف عن وحدة السلطة وترباط عناصرها ، سلطة الملك سلطة شاملة تحيط بالأفراد والممتلكات وتحتل فيها المرأة - والسلطة عليها - مكاناً مركزياً . والحق أن المرأة هي مركز الوجود ، هي الحياة ، والسيطرة عليها هي السبيل إلى السيطرة على الحياة .

ما بين المشهد الأول والمشهد الثاني يتفاقم الموقف ؛ موقف المرأة من الرجل والرجل من المرأة ، ويكون تبادل مواقع السيادة والعبودية . ولنتنقل إلى المشهد الثالث .

١- يضع العروس المخطوفة فى علبه [زنازة].

٢- يضع العلبه فى صندوق [الزنازة داخل سجن].

٣- يضع على الصندوق سبعة أقفال [إجراءات حبس مشددة].

٤- ثم أخيراً نراه يحفظ الصندوق فى وقاع البحر العجاج المتلاطم الأمواج.

وهكذا نجد الفنتازيا سلاحاً سحرها يلجأ إليه اللاشعور حماية للسلطة الذكورية (سلطة السيد على العبد أو قل الجارية الأمة).

وبرغم كل ما فعله الجنى ، فإننا نجد فى أحماقه طفلاً وإن تخفى فى إهاب جنى ، فهو ما إن يخرج بها ويحررها حتى يعلن لها كما فى النص عن حقيقة رغبته : «أريد أن أنام قليلاً .. ثم إن الجنى وضع رأسه على ركبته ونام» . وبرغم أن وصف النص لحجم الجنى يجعل من المستحيل أن تصلح ركبته وسادة أو تتحمل أو تتسع لرأس جنى بهذا الحجم الذى وصف به ، إلا أن طبيعة اللاشعور لا تخفل بالتناقضات بل تتسع لها جميعاً ، فتعاشى كلها فى أحماقه ، هو - الجنى - ضخم من حيث ما تعبر عنه الضخامة ، بما هى دفاع ضد العجز والضعف . ومع ذلك ، هاهو يكشف عن وجهه الطفلى فيتوسد ركبته ويستغرق فى النوم أشبه برضيع .

وتنقلب الصور من نقيض إلى نقيض ، فهى «الأسيرة» حبيسة أحماق البحار تكشف لنا عن وجه آخر ، ترفع رأس الجنى من فوق ركبته وتضعها على الأرض وتنتصب واقفة وتطلب من «الملكين السابقين» أن ينزلا ولا يخافا من العفريت .. ونخطر النص فى وصف ما فعلته الصبية بالرجلين .. تهديد بتبنيه العفريت إذا لم يمتثلأ لأمرها .. ويكون «اغتنصاب» . نعم ، فهى بالفعل تفتصبها تحت التهديد بالقتل ، فما لتنبية العفريت من نتيجة إلا أن يقتلها .

ولا نقف الصبية عند حد إلزامها - بالتهديد - بمضاجعتها ، بل هى أيضاً تخرج من جيبها كيساً وتخرج من الكيس عقداً به خمسمائة وسبعون خاتماً ، وتطلب منهما خاتميهما . ينزع من تعبير رمزى عن أسرهما أو قل سبيهما واغتصابهما . وهكذا ، بقدر ما تنطوى عليه صورة الجنى من مقدرة خارقة ، تكون صورة الصبية أمعن فى القدرة على التحدى والاندفاع بثورة التمرد إلى أقصى آفاقها .

فها هى برغم الأسر والقيود تحول مفات ومفات من الرجال إلى سبأيا ملك يمينها ورهن إشارتها . ولقد تحول العفريت من خطر يهددها إلى خطر تهدد هى به الرجال . وهذه القدرة الشبقية وهذا الجنون الشبقى - Nym- phomania يضعاننا أمام بنية اللاشعور ، أمام ضروب من الفانتازيا البدائية الوحشية التى تهدر المنطق وتضرب بالواقع ومقتضياته عرض الحائط . إننا أمام لوحة لصراع وحشى بين قانونين ، قانون الأم ، أو قل حق المرأة فى انطلاق شبقى بلا حدود أو قيود ، ذلك القانون البائد ، وقانون آخر قائم ، قانون الأب وسلطة الرجل .

وإذا نحن تأملنا سلاسل التصعيد نجد أنفسنا - بلغة التحليل النفسى - أمام علاقة اضطهادية Paranoid ، القيد فالتمرد فالعقاب ... أو قل بلغة هيجلية أمام جدل العبد والسيد ، وقد أفصح هذا الجدل عن نفسه فى علاقة المرأة بالرجل وقد صار سيداً والمرأة وقد أضحت أمة أو عبدة ، وإذا هى تتمرد وتندفع - من خلال فانتازيا اللاشعور - إلى قلب العلاقة فتحل موقع السيادة ويلقى بالرجل فى تصاعد لا يرحم فى أسر العبودية ، وهكذا يصبح السيد «عبد العبد» ويصبح العبد «سيد السيد» .

وتبدأ حكاية شهریار

بعد هذا التصاعد فى العلاقة الاضطهادية ، وبعد تلقى شهریار «الملك» هذه الصدمات الثلاث ، خيانة

زوج الأخ ، ثم خيانة زوجته هو على نحو أسمن في التمرد والتحدى ، ثم أخيراً هزيمة الجنى - الذى يجسد على نحو سحرى شخصى شهرار نفسه - تلك الهزيمة التى تتجاوز كل حد أو قيد ، بعد هذه الصدمات الثلاث يستجمع شهرار شتات نفسه ، وتتفجر لديه الرغبة الطاغية فى الانتقام العشوائى . وفى كلمات قليلة يحدثنا النص عن انقلاب مفاجئ فى شخصية شهرار ، فبدلاً من مواصلة الفرار والاستسلام الكامل للهزيمة والاعتراف بالمجز أمام « كيد النساء » ، نراه يستجمع قواه ، ويعود إلى مدينته ، ويدخل قصره ويرمى عنق زوجه وكذلك أعناق العبيد والجواري ، ثم هو بعد صبار « كلما تزوج بكرا يدخل عليها ويقتلها فى ليلتها .. ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات » .

هذا التحول أو الانقلاب يكمل حلقة الاضطهاد البارائوى Paranoid persecution ، فالملك هنا يكشف عن وجه سادى Sadistic شديد السادية . ليس ذلك فقط فهذه السادية - ما دام هناك قتل - تنصب على الزوجة التى يأخذها بكرا ، أى أنه - وقد تأكد أن أحداً قبله لم يمسسها - لا يدع مجالاً للصدفة أمامها كى تفعل به ما فعلته النساء السابقات : زوج أخيه ثم زوجه ثم مافعله الصبية بالجنى . ويظل الملك أسير هذا « الفعل القهرى » Compulsive act ، على نحو ما نجده لدى المرضى الحوازين فى أفعال الاغتسال أو التنظيم القهرى . ألا يذكرنا ذلك بالمثل الشعبى الدارج : « يتغذى بيها قبل ما تتمشى بيه » ؟ لكن هذه العلاقة حلقة مرضية مفرغة ، بل حلقة جهنمية لاخلاص منها ، وهذا هو لب العلاقة الاضطهادية وجوهرها .

لقد أراد شهرار - صاحب السلطة وحامل الشرية والقانون أن يكون أكثر تفوقاً على الجنى ، أن ينجح فيما فشل الجنى فيه .

وجدد بالذكر أن هذه المذبحة استمرت ثلاث سنوات (١٠٩٥ يوماً بالتسليم والكمال ، ١٠٩٥ ضحية) .

هذا هو جنون السلطة ، أو جموحها عندما تفقد القدرة على التعامل مع الواقع ، لذلك يحدثنا النص فيقول : « فضج الناس وهربوا بيناتهم ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج » . هذا التعبير الرمضى البارع عن إسراف فى الفانتازيا حتى أصبح مجافياً للواقع وحتى اقتضى الأمر تدخلاً من نوع ما .

فما كان من الممكن مواصلة الحياة على هذا النحو ووفق هذا النمط من جنون الاضطهاد .. جموح السلطة الذكورية أمر لا يسمح به الوجود ذاته ولا تطيقه الحياة . لذلك ، لابد من الخروج من هذه الهنة ، وهذا هو دور الخيال بما هو طاقة إبداعية خللاقة . إن شهرار فى حاجة إلى خلاص من هذه الهنة ، فى حاجة إلى مرآة يرى فيها لنفسه وجهاً آخر ، وجهاً يحفظ الحياة ويقبل عليها بعد أن غضب معين الوجود ، فقد « ضج الناس وهربوا بيناتهم ... » ، وكيف تكون الحياة لرجل دون شقه الآخر ... دون نصفه الحلو كما يقول العامة ... لابد من استعادة هذا النصف حفاظاً على حياته هو ذاته وإنقاذاً لوجوده هو نفسه .

طريق الخلاص

استحكمت حلقات الأزمة - النفسية الداخلية - سنوات ثلاثاً حتى استحال التعايش بها مع الواقع ، ونجد بداية الانفراج عندما يأمر الملك وزيره أن يأتبه بنت - نلاحظ أن النص يذكر كلمة « بنت » لا زوج ولا ملكة ، مجرد بنت ، أنثى بلا اسم ولا هوية - ولا يجد له الوزير بنتاً فيتوجه إلى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك .

وإذا كنا نجد فى الحكايات الشعبية العربية الوزير بجوار الملك ، ونجد أن هذا الوزير فى غالب الأحوال أكبر سناً وأكثر حكمة وحنكة وأعمق فطنة وخبرة ، فإننا

شهرزاد ، إذن ، صورة مزيجة هي الأم - الأخت - الشق (الترجسى ولكنه أيضا شق فاهم واع) - هي إذا جاز الاستعارة من تعبير العامة نصفه الحلو ونصفه العاقل أيضا .

شهرزاد ، إذن ، تقبل التحدى بل تسمى إليه وتطلبه وتخطره - كما يخاطر السيد وكل سيد ينشد السيادة ، بالدخول فى صراع حتى الموت من أجل الاعتراف هي تطلب من أبيها أن يتيح لها هذه المخاطرة «فإذا أن تعيش أو أن تكون فداء لبنات المسلمين» .

لهذا كله نرى أن شهرزاد صورة أم عارفة بالإضافة إلى كونها أمأ طيبة ، ولعل طبيعتها فى معرفتها ، لذلك تنذر نفسها لهدف ومبدأ ، وهي تنبثق من أعمال اللاشعور - الجمعى والفردى - صورة تقدم النجدة وتتيح الخلاص من برائن صورة أخرى هي صورة الأنثى «الكيادة» المستمرة على خضوعها لقانون الأب ، ذلك القانون الذى يرى فى المرأة أمة وجارية ، ذلك القانون الذى ينعكس الإصرار عليه من جانب السلطة الذكورية ، والرفض له والتمرد عليه من جانب النماذج الأنثوية . ويتمخض هذا الصراع عن تلك الحلقة الجهنمية المفرغة التى لاخلاص منها ، اضطهاد من جانب الرجل وتمرد من جانب المرأة فانتقام من جانب الرجل .. وهكذا دواليك دون توقف . لذلك استدهى اللاشعور صورة شهرزاد ، صورة أنثوية للأم الطيبة وصورة نرجسية للشق الأنثوى من الذات الذكورية التى تعيش فجر طفولتها ، حالة امتزاج نرجسى مرأوى بصورة الأم ، فى شهرزاد ضياع شهریار وفيها أيضا وجوده وانبعائه ، عبر سلسلة من المعاناة والشقاء تتمايز فيها صورة الذات عن صورة الآخر.... ولكن تفصيل ذلك يدخلنا فى قضايا نظرية وحرفية لا تتسع هذه السطور لها .

على أننا نرى أن شهرزاد إذ تقحم نفسها داخل حلقة جدل العبد والسيد ، تلك الحلقة الجهنمية المميتة ، فإنها لا تلبث بحدس المرأة الأم ، حدس الأنثى الخالدة ،

نجد ، من ناحية أخرى ، أن الملك غالبا ما يكون الأكثر شباه ، والأقل حكمة والأشد اندفاعا وجموحا . لذلك نرى أن الملك أقرب إلى صورة السلطة الفاشمة ، إلى استبداد الرغبة وجموحها وتغاضبها عن حقوق الغير . أما الوزير فهو صورة «أبيهة» أكثر وداعة .. إنه بمثابة «أنا أهلى Super-Ego» داخلى ، ضمير ما يعدل من غلواء السلطة ونزقها واندفاعها فى طريق البطش . بداية الانفراج ، إذن ، فى الاستعانة بالوزير ... الناصح والمشير .

والجددير بالذكر أن الوزير لا يجد من يفضى إليه بهمه إلا كبرى بناته ، شهرزاد . الوزير الأب يلتصق العون لدى ابنته التى تجمع بالإضافة إلى جمالها وبهايتها أنها «قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم» ، ويقول لنا النص : «.. قبل إنها جمعت ألف كتاب» .

وهكذا نجد أنفسنا أمام نمط جديد وفريد من النساء . لم يعد الأمر مجرد «بنت» تطفئ شبقا وتنبع شهوة ، شهرزاد نموذج آخر .. نموذج «مثالى» لنمط فريد من النساء . وإذا كان الوزير هو «الأب» الطيب فإن الابنة الكبرى ، وعلى النحو الذى توصف به شهرزاد ، هي بديل رمزى يقوم مقام الأم الطيبة ، هي وسط بين الأخت والأم ولكنها كما قلنا نمط فريد ... نمط يمتلك «المعرفة» ، وهذه «المعرفة» هي ما ستفتح أمام الملك المريض ، أو بعارة أخرى أمام السلطة الفاشمة ، بابا للشفاء والفهم . والحق أن مرض الإنسان بما هو إنسان يكون فى سوء الفهم كما شفاؤه بما هو إنسان يكون فى حسن الفهم .. لذلك أيضا نجد الوزير قد وضع نقشه فى هذه الابنة «الفاهمة» وشها همومه وشكاواه ، وكان عندها الحل ، وهامى تقول لأبيه : «بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فإذا أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين» . هاهى إذن شهرزاد تتأهب لكى تكون «شق» شهریار - وفيما بين الاسمين من تطابق فى النصف الأول البرهان - لتكون شقة العاقل ليروض الشق الفاشم .

أن تنتقل بهذا الجدل العبثي إلى جلد الأم والابن، لينتهي الأمر بها - عبر رحلة علاج أو قل تعليم وتنوير أو قل أمومة حانية صادقة - إلى جلد صحي، في نهاية الليالي الألف. جلد الرجل والمرأة، جلد الزوج والزوجة، جلد الإنسان وقد تجاوز أسر الترجسية وما تؤدي إليه من علاقات اضطهادية متبادلة.

ويطرح الأب الخائني على الابنة تحذيره

ولكن الأب تأخذه الشفقة بابنته وبخشي عليها بطش السلطة الذكورية الجائرة ويسوق إليها تحذيره وخشيته على هبة حكاية : حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع وهي حكاية « تاجر كانت له أموال ومواشي، وكانت له زوجة وأولاد، وكان الله تعالى قد أعطاه معرفة آسِن الحيوانات والطير ». ويواصل النص سرد وقائع الحكاية وكيف أن التاجر استمع إلى حوار بين حمار له وثور، وكيف وجد الثور مكان الحمار أحسن حالا من مكانه وعمل الحمار أكثر راحة من عمله. وسمع التاجر شكوى الثور للحمار فينصح الحمار الثور بما يشبه التمرد أو الإضراب عن العمل أو قل التمارض التماساً للراحة، فيقرر التاجر عقاب الحمار على ذلك فيفرض عليه أداء ما كان يقوم به الثور من أعمال شاقة، ويشقى الحمار بذلك أشد الشقاء يومين متتاقبين ويحلد الثور إلى الراحة، ويندم الحمار على ما أوقع نفسه فيه من عنت، كما يسمد الثور بالراحة، ويقدح الحمار زناد فكره ويعلن للثور أنه سمع صاحبهما يقول : « إن لم يقم الثور من موضعه فادفعوا به إلى الجزار ليذبحه ».

ويرجع الثور عن تمرده ويعود للعمل ويراء التاجر وزوجه وقد أظهر الثور لصاحبه أقصى مظاهر النشاط والعافية فيضحك التاجر حتى يستلقي على قفاة وتريد الزوجة أن تعرف سبب ضحكك ويقول الزوج لها: شيء رأيته وسمعتة ولا أقدر أن أبوح به فأموت. ولكن الزوجة لا تأبه بذلك وتلع في معرفة سبب ضحك زوجها حتى

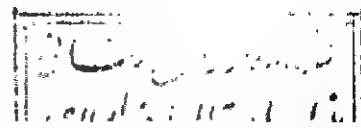
« ولو كنت تموت »، وتواصل الزوجة اللحاح لإحاحها إلى أن تغلبت عليه... ويقول لنا النص:

« وأحضر أولاده وأرسل لإحضار القاضي والشهود، وأراد أن يوصي ثم يروح لها بالسر ويموت لأنه كان يحبها محبة عظيمة ولأنها بنت عمه وأم أولاده ».

وللحكاية بقية تعود إليها بعد أن طرح رؤيتنا لما سبق روايته منها، وهي فيما نرى تستلهم التحليل النفسي بعامة وأطره « اللاكائية » المعاصرة بخاصة.

هذه حكاية رمزية تقدم صورة ذكورية وأخرى أنثوية، لكنها لا تطرح هاتين الصورتين على نحو معلن سافر صريح... الصورة الذكورية تتسم بـ « المعرفة »، فالرجل يعرف لغة الحيوانات ولغة الطيور، وهذه المعرفة عطاء من الله خص به الرجل وحده والبوح به للزوجة - للمرأة - جزاؤه الموت. وهكذا تعلن الحكاية التي يرويهها الأب لابنته أن الله خص الرجل بمعرفة وقدرة لو باح بها للمرأة وشاركته فيها لكان الموت جزاؤه. ولكن ما معنى هذه المعرفة؟ معناها مستمد من معنى اللغة ذاتها بما هي أداة المعرفة. تلك المعرفة التي يسيطر بها العارف على ما يعرف. الرجل، إذن، يسيطر على عالم الحيوان والطير، أو قل عالم الإلتاج وأدواته وقواه (ولعل هذه المعرفة طبائع هذه المخلوقات قد حصلها الإنسان في عصور الصيد ثم الرعي) : الرجل يمتلك المعرفة وعليه أن يحتكرها لنفسه. المعرفة وتحول بين الدول المتخلفة وامتلاك التكنولوجيا الحديثة : معرفة طبائع الأشياء قاصرة على الرجل حكراً عليه وحده... ولذا استطاع التاجر تأديب الحمار واستطاع إخضاع الثور. للرجال، إذن، الرجال وحدهم، السيطرة على الأشياء والتحكم فيها.

ونعود إلى الحكاية... يتأهب الرجل للإفضاء... ويرضى بالموت استسلاماً لإلحاح الزوجة ويذهب إلى دار



الدواب ليتوضأ ... وكان عنده ديك تحته خمسون دجاجة - حريم كامل - ... ويسمع التاجر طرفاً من حديث بين الديك والكلب يقول فيه الديك للكلب ما يلي:

«والله إن صاحبنا قليل العقل أنا لي خمسون زوجة، أرضى هذه وأغضب هذه، وهو ما له إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره، فما له إلا أن يأخذ غصناً من عيدان التوت، ثم يدخل إلى حجرلها ويضربها حتى تموت أو تتوب ولا تعود تسأله عن شيء».

وما إن سمع التاجر كلام الديك وهو يخاطب الكلب حتى رجع إلى عقله وعزم على ضربها.

ويقول الوزير لابنته شهرزاد: «ربما فعل بك الملك مثلاً ما فعل التاجر بزوجته». ولقد فعل التاجر بزوجته ما أوحى له به الديك - رمز الذكورة الصارخة:

« قفل باب الحجرة عليها ونزل عليها بالضرب إلى أن أغشى عليها فقالت له تبت... ثم إنها قبلت يديه ورجليه وخرجت معها... ».

هذه هي الحكاية الذكورية الأبهية تسوق التحذير والتخويف وتعلن للمرأة عن موقعها في العالم؛ ذلك العالم الذي لا قبل لها بفهمه، ولا قدرة لها على السيطرة عليه، ثم إنها إذا تطاولت وسعت إلى مشاركة الرجل فيه فلا بد من تأديبها حتى ترعوى. ثم علينا ألا ننسى أن اختصار «الديك» ناصحاً ومرشداً اختيار شديد الدلالة من حيث الرمزية الجنسية والعذوانية، ومن حيث ما ينطوي عليه من إشارة إلى «التعددية» الجنسية للرجال دون النساء طبعاً.

شهرزاد وانتصار الحياة على الموت

مهدت الوقائع والأحداث السابقة لضرورة حتمية لا مفر منها، هذه الضرورة هي استعادة التوازن بعد فقدانه

وأعنى بالتوازن جدل الإنسان، فليس عبثاً قول الحق سبحانه وتعالى: «يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى». هذه هي الحياة بشقيها، لا يقوم فيها شق مقام الشق الآخر، ولا تستوى العلاقة بين الشقين ولا يستقر ميزانها إلا بقدر ما يكون بينهما من مودة ورحمة.... وقائع الأحداث السابقة كانت حلقة جهنمية يتصاعد فيها البطش فيتولد الغدر والتمرد ويكون الثأر والانتقام وتغيب الثقة وتحكم الريبة وينعدم الأمان وتنهار مقومات الحياة ذاتها وتتقوض أسباب وجودها، لذلك يحدثنا النص فيقول: «فضج الناس وهربوا بناتهم ولم يبق في تلك المدينة بنت في سن الزواج». الحياة ذاتها أصبحت مهددة بالانقراض لذلك كان لابد من ظهور شهرزاد على مسرحها، تعيد الحياة وتحفظ توازنها، وهي لا تختل مكانها بوصفها مجرد «بنت» أو حتى زوجة، بل هي «رمز» Symbole بالمعنى الاصطلاحي لدى «لاكان» ومدرسته، والرمز عند لاكان وثيق الصلة بالقانون والشريعة والتاريخ والنظام الاجتماعي واللغة والعقل والتجريد. وحينئذ بالذكر أن «الرمز» عند لاكان يعبر مستوى الفعل والتمثيل (ونرجو أن نجد متسعاً من الوقت يسمح لنا بتفصيل ذلك) شهرزاد، إذن، هي شق شهرار، وهما معا يمثلان وحدة الوجود الإنساني وكماله، أو قل إن اكتمال كل منهما لا يكون إلا بوجود الآخر وفي حضوره، فكل منهما مرآة لشقه يرى فيها وجوده، وبمى هذا الوجود ويحققه. وهنا لابد لنا من أن نقف وقفة متأنية أمام المعنى الرمزي الحقيقي لما كان يفعله «البائعات» كل ليلة قبل مجيء شهر زاد. فعل القتل في الحكاية فعل رمزي، هو دال لابد لنا من معرفة ما يدل عليه ويشير إليه. أغلب الظن أن فقدان الثقة والانحدار البارانوي Paranoid الذي انتهى إليه الملك - السلطة الذكورية الغاشمة - قد جعله عاجزاً تماماً عن تجاوز الشق الجسدي من العلاقة الإنسانية والوقوف عند مستوى الاشتواء الشبقي الجسدي الغفل من أي

معنى . فعل القتل ، إذن ، رمز لاستحالة العصور من
الجسد إلى الإنسانى ، إلى الرمزى ، صارت المرأة أنثى ،
جسدا ، بكاره يفضها غلا وانتقاما وتشفيا ، ثم لاشئ ..
تتعطل العلاقة الإنسانية ، يستحيل فعل المؤانسة .. وتغيب
القدرة على الاستمرارية ، لا بد له كل ليلة من جسد
جديد وبكاره جديدة . وهجز شهرهار عن استبقاء المرأة
هو فى الآن نفسه عجز عن استبقاء «الرغبة» بما هى
جوهر وجوده ذاته . ولا ننسى ذلك الحدس الفلسفى
العميق الذى يقول : «إن تقتل فإنما نفسك تقتل» ،
ذلك أن القاتل يجد فى القتل صورة لذاته الأئمة .
لذلك لا بد من استجماع قوى النفس وطاقتها ، ويتحقق
ذلك فى النشاط الإبدعى فى إعادة بناء العالم . وقد
أعادت (ألف ليلة وليلة) بناء العالم الذكرى - على
مستوى الخيال - وأعادت ترميمه وإصلاح عناصره
المتهوية ، فكانت شهر زاد وكان دورها الفريد . وعلمنا
ألا ننسى أبدا ما تتميز به ، «أنها جمعت ألف كتاب» .
هى ليست جسدا يروى شبقا ، وإنما هى «عقل» تحتاج
إليه «السلطة الذكورية» وقد طاش عقلها ، هى حكمة
وروية ونصير ، هى تنذر نفسها لهدف وتخاطر بحياتها
من أجل غاية : «أن تكون سببا لخلاص بنات المسلمين
من بين يديه» . وبرغم تحذير الأب - بما هو أيضا سلطة
ذكورية وإن كانت غير غاشمة - فكلمتها النهائية هى :
«لا بد من ذلك» .

ونواصل رحلتنا مع النص ليقول لنا : «فجهزها وطلع إلى
الملك شهرهار .. وكانت قد أوصت أختها الصغيرة
وقالت لها : إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك فإذا
جئت عندى ورأيت الملك قضى حاجته منى فقولى : يا
أختى حدثينا حديثا غريبا نقطع به السهر ، وأنا أحدثك
حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله» .

ولنتأمل معا وقائع الحكاية ، لماذا تستعين شهرزاد
بأختها الصغيرة ؟ ولم أيضا بكت لما أراد الملك أن يدخل
بها وطلبت منه أن يسمح لها بوداع أختها الصغيرة ؟ ثم

لم أجاب الملك طلبها ؟ ولم أيضا جلست فى ناحية
منعزلة حتى ينفرد الملك ساعة بشهر زاد ، ثم تطلب منه
حديثا يقطعون به سهر ليلتهم ؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات جميعها لا تتحقق
إلا بفهمنا جوانب من النفس الإنسانية كان فضل الرهابة
فيها للتحليل النفسى وللإسهامات الحديثة التى شهدتها
السنوات الأخيرة ، وبخاصة تطبيقات الأفكار اللاكانية
فى مجالات الأدب والإبداع فى القصة والرواية . ولعلنا لا
ننسى الوقائع الأولى التى مهدت للبالى ، فشهرهار لم
يكن يتحرك إلا بصحبة أخيه الأصغر أيضا - شاه زمان -
كذلك نجد شهرزاد تنجى إلى قصر الملك - قلعة الموت -
بصحبة أختها الصغيرة دنيازاد وتدير معها الخلاص .
وكان شاه زمان - الأخ الأصغر - له فضل سبق فى
كشف غميلة الزوجة ، وكما كانا رفيقين متلازمين فى
واقعة الصبية والجنى ، وشريكين أيضا فيما تعرضا له من
اغتناب من جانب الصبية تحت التهديد بتحبيه الجنى ،
كذلك كان التدبير بين الأختين للخلاص من الهلاك .
هذه هى ظاهرة القرنين Double ، وهى الظاهرة الشهيرة
نفسها فى التحليل النفسى ، ظاهرة المرأة . فالقرين أو
الشقيق أو الرفيق جميعها بمثابة صور مرآوية للذات ،
فكان الذات لا تدرك نفسها ولا تعى ذاتها إلا منعكسة
فى آخر هو بالنسبة لها مرآة ترى فيه نفسها وتعى ذاتها
وتحقق وجودها ، بل تتحقق من هذا الوجود . وهكذا
يتكشف لنا جدل الوجود والاغتراب على نحو ما فصله
لنا هيجل . لكن جاك لا كان قد ربط ما بين هذا الجدل
الشهير وكل من مرحلة المرأة وتلك الظاهرة النفسية
المعروفة ظاهرة «الترجسية» . شاه زمان هو صورة
لشهرهار ، ودنيازاد هى صورة نرجسية أو قل صورة مرآوية ،
لشهرزاد . ولكن إذا كان شاه زمان صورة نرجسية
مرآوية فإنها تعكس البنية البارائوية نفسها المشتركة
بين الشقيقين ، الصغير والكبير . أما بالنسبة لدنيازاد
فهى - فيما نرى - وإن كانت صورة مرآوية لشقيقته

شهر زاد، فإنها تعكس بنية أخرى ، أقرب إلى السواء ، تعكس البنية النفسية السوية للشقيقة الكبرى ، ونلاحظ أنها ، بما هي الوجه الآخر لشهرزاد ، تجسد جانبها خاصا، إنه ذلك الجانب المتصل بالمهمة الأساسية التي تنذر شهرزاد لها نفسها ، مهمة «الكلام» بكل ما ينطوي عليه الكلام عند اللاكانيين من معان ودلالات هذه ، هي التي تشارك في تنفيذ خطة «الخلاص» . ولعلنا لا ننسى أن ما يميز صاحب الزرع في قصة الوزير الأب التحذيرية لابتته أنه كان عارفا بلغة الحيوان والطير، وكانت زوجه ترهب في معرفة هذه اللغة ولو كان ثمنها حياة الزوج ذاتها . اللغة والكلام هما جوهر الوجود الإنساني العقلي الواعي، بها تميز الرجل - في الحكاية سابقة الذكر - على المرأة ، وبها يكون خلاص شهر زاد نفسها . دنيا زاد إذن الصورة المرآوية للجانب الإنساني الواعي ، أما شهر زاد ذاتها - بما هي الزوجة التي تشارك الملك فراش الزوجية - فهي الجانب الأتوي الذي لا يقف عند حدود الرغبة الشبقية للرجل ، بل يجاوزها .

دنيازاد ، إذن ، هي «أنا مساعد» أو قل «أنا آخر» Alter Ego بالنسبة لشهرزاد . هي أداة وصل تحقق بين الملك والزوجة ، صلة تتجاوز بها العلاقة بينهما البعد الجسدي الفلج ، ذلك البعد الذي يحمل في ثناياه استحالة استمراره ، ومن ثم كان القتل ، بعد فض البكارة ، رمزا لانقطاع العلاقة الجسدية الخالصة ، ما ظلت علاقة جسدية خالصة لا مكان فيها للإنساني .

ولكن للأمر بعداً أكثر عمقا وأشد تعقيدا، إنه بعد العلاقة المركبة - أشد التركيب - بين الملك والزوجة ، بين «شهرار» و«شهرزاد» ، ما سر هذا القاسم المشترك بينهما في المقطع الأول من الاسمين ؟ ثمة إذن تشابه ، وثمة إذن أيضا اختلاف ، بل قل ثمة تطابق برغم الاختلاف . ولذكر قصة الخلق كما رواها لنا المهد القديم (الكتاب المقدس ، سفر التكوين) ، فالأصل واحد هو آدم ، ومن أحد ضلوعه خلقت حواء . ولنذكر أيضا

الأسطورة اليونانية القديمة التي تقول إنه في البدء لم يكن هناك رجل ، ولم تكن هناك امرأة ، بل كانا معا كائنا واحدا في عناق دائم ، أذرعاً أربعا تحيط بالجسد الواحد الملتحم في هذا العناق السعيد . ولكن هذا «العناق» أغضب أحد الآلهة فاستل سيفه وشطر هذا الكائن الواحد شقين ، ومنذ تلك اللحظة وكل شق لا يكف عن البحث عن شقه الآخر حثنا إلى استعادة هذا العناق القديم ، صار أحد الشقين ذكرا ، وصار الشق الثاني أنثى . ألا تذكرنا هذه الأسطورة بتجسيرنا الشعبي الدارج «قولة وانقسمت نصفين» ، ثم ألا تشير العامة إلى الرجل يطلب الزواج فتصف هذا السعى بأنه بحث «عن نصفه الحلو» ، ثم ألا تصف العامة أيضا الشارع في الزواج بأنه «عازر يكمل نصف دهنه» . الإنسان ، إذن ، الواحد الذي لا يتحقق ولا يكتمل إلا بنصفه الآخر . الوجود الإنساني أشبه بورقة ذات وجهين لا ينفصل فيها الوجه الواحد عن الوجه الآخر . لذلك كله نتبين أن سعى الرجل إلى المرأة وسعى المرأة إلى الرجل هو سعى يحمل في ثناياه تلك الحقيقة الجدلية ، هو سعى إلى الشبيه أو قل النظير من حيث هما معا «واحد» ، وهو أيضا سعى إلى المبالغ أو المغاير من حيث هما الثان . بمبارة أخرى نستطيع أن نفهم عمق ما كشف عنه التحليل النفسي لما تنطوي عليه علاقة الرجل بالمرأة من بعدين ، معا وفي آن : البعد النرجسي والبعد الجنسي الغيري . هذان البعدان ديهالكتيكيان بالمعنى الهيجلي المميّز ، لما بينهما من وحدة ينطمس فيها التمايز حتى يكاد هذا الانطماس يحجب هذا التمايز حجبا كاملا لا يبقى بعده بين الرجل والمرأة ، بين الأنثى والذكر ، من تباين ، فهما حقا وجهان لشيء واحد : «الإنسان» ، لا تمايز في وجوده الإنساني وكنيته الإنسانية بين ذكر وأنثى ، ثم الذكر والأنثى ، وهنا يطفر التمايز ويتعاطم ليصير تمايزا كاملا وتفاضلا مطلقا بين الذكر بما هو ذكر والأنثى بما هي أنثى . ولعل هذا بعد الشق الخالص

والشهوة المطلقة والحيوانية الصارخة الغفل. البعد
الإنساني، إذن، هو - إذا جاز التعبير - بعد الأنس
والمؤانسة، هو بعد الترجسية من حيث هو بعد عشور
الإنسان على نفسه في غيره، وعشوره على غيره أيضا في
نفسه، هو بعد وجود واعتراب في أن: ففي الترجسية
تمى الذات ذاتها وتمتلك وجودها في الغير من حيث
هذا الغير صورة للذات، ومن حيث هذا الغير أيضا
مخالف للذات مغاير لها. هذا، مرة أخرى، هو جدل
العبد والسيد، جدل الوجود والاعتراب، وفي صيرورة هذا
الجدل يتم تبادل المواقع ليصبح السيد «عبد العبد»
ويصبح العبد «سيد السيد»، وعن هذا الجدل ينبثق
التمايز بما هو حرية واستقلال، وبما هو وجود اجتماعي
حق بين طرفين استخلص كل منهما حريته الحققة
والصادقة. لكن الحرية الحققة لا تكون إلا بقبول حرية
الأخر... وهكذا يفتح طريق الجدل أسام التطور
الاجتماعي الحقيقي. ونلقح بدورنا عن الانغماس في
المشاعبات الجدلية المجردة والجافة التي لا يألُفها غير
المهترفين من أصحابها، ولنعد إلى ما بين شهرزاد وشهريار
من تطابق من ناحية، ومن تمايز من ناحية أخرى. على
نحو ما، شهرزاد هي بالنسبة لشهريار صورة ترجسية
لبعض جوانب ذاته، كما أنها في الوقت نفسه موضوع
جنسي غيري، هي بسلطة شهيدة الإنسان والأنثى،
ولعلني أرى في البعد الإنساني من وجودها العنصر
الحاسم في إنجاز التطور، هذا البعد هو الذي يقدم
لشهریار - للسلطة الذكورية الغاشمة للقانون الأبوي
المتسم باستبداد يحمل في ثناياه مقومات دماره الداخلي
- الخلاص. لقد أتاح هذا الجانب الإنساني لشهريار
الخلاص، كما قدم له نموذجاً أنثوياً مخالفاً - نموذجاً
آخر غير نموذج الأنثى المتمردة التي تقلب ميادته عبودية
- إنه النموذج العقلي، النموذج العارف الذي يطوع
بالمعرفة عالم الخطر والغموض والإبهام.

والجدير بالذكر أن شهرزاد سعت إلى تحقيق
إنجازها بالكلمة؛ بالحكاية وبالقصّة، وهي تقيم الدليل

على أن المعلم الأول هي «الأم» الراوية، الأم التي
تحكي، الأم التي تكون لوليدها مرآة تجلو له غوامض عالمه
وتفتح له باباً للأمل في إعادة بناء هذا العالم وترويض
مكامن الخطر فيه. هي، بإيجاز شديد، المرأة التي تنير
ظلام هذا العالم المخوف بمخاطر ذات طابع اضطهادي
يدور في حلقاته المفرغة دون أن يجد سبيلاً - وحده
وبمفرده، ولسلطته الغاشمة - للخروج منه.

شهرزاد، إذن، بعض من شهریار، هي شقه الآخر،
مرآته يرى فيها نفسه ويجسد من خلالها وجوده ويحقق
هذا الوجود لا بما هو جمود وحالة استاتيكية ساكنة
ثابتة لا تحول فيها ولا حياة ولا صيرورة، بل بما هو
وجود قوامه الصيرورة الدائمة والتحول المستمر، لذلك
نراه عبر (ألف ليلة وليلة) ينصت ويتعلم ويتغير ويتحول
حتى يقلع في نهاية الأمر عما كان عليه من بنيان
اضطهادي، فيصير زوجاً وأباً وحاكماً عادلاً.

وفي النهاية، لا يستطيع منشغل بالتحليل النفسي
أو مشتغل به أن يمنع نفسه من أن يرى في شهرزاد شيئاً
شبيهاً بالهليل النفسي، وأن يرى في شهریار شيئاً شبيهاً
بالمريض النفسي، وأن يرى في حكايات شهرزاد شيئاً
شبيهاً بجلسات التحليل النفسي. على أن الطريف حقاً
ذلك الاختلاف المثير، ففي جلسات التحليل النفسي
يتحدث المريض وينساب كلامه وينصت المهلل متخذاً دور
المستمع، أما في (الليالي) فنجد الأمر على عكس ذلك؛
تتحدث شهرزاد وينصت شهریار، ومع ذلك يتحقق
لشهریار الشفاء عندما «أنصت» إنصاتاً صادقا، حقيقة،
فكان التحول والتغير، أو قل بلغة التحليل النفسي:
الاستثمار.

ولكن ماذا يعني لدينا هذا التبادل في المواقع وما
تفسيرنا له؟ الرأي عندي أن شهرزاد هي «صوت»
شهریار نطق به لسان شهرزاد عندما عجز شهریار عن
الكلام فوقع أسير فعل القتل.

«تجربة» المعرفة بما هي شفاء لا يتحقق إلا في علاقة
بآخر.

وبرغم أن عناصر هذا «العمل» الإبداعي المذهل
(ألف ليلة وليلة) قد تشكلت عبر عصور وقرون مضت،
واكتملت صورتها المعروفة لنا الآن قبل ميلاد التحليل
النفسي والعلوم الإنسانية بعامه، فإننا نجد فيها ذلك
الحدس العميق بأعمق أعماق النفس البشرية، كما نجد
فيها البرهان الساطع على أن أخطر ما في الوجود
الإنساني هو اللغة والكلام .

على أن الامتزاج النرجسي وما يلازمه من ذلك
التممين الذاتي «الانصهاري» Fusional يجعلنا نرى أن
شهرهارد قد وجد «ضالته» ، أعنى أعمق أعماقه، في
شهرزاد. إن شهرزاد هي حقا وفعلًا «شق» الآخر الذي
لا يكون له بغير استعادته وجود مكتمل .

وأخيرا، لقد تتابعت الأفكار التي كنا نرغب في أن
نمهد بها لطرح نموذج من نماذج حكايات شهرزاد
نفسها، لنرى فيه معنى هذا «الخطاب» الذي به يفتح
الباب أمام شهرهارد لغرض غمار هذه التجربة الفريدة؛

فوضى الجنس. التحرر. الخضوع:

عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الاتى

فى القصة الإطارية لآلف ليلة وليلة

سمر عطار*

جيرهارد فيشر**

القصة الإطارية

الباء المركب ووحدة الموضوع

الموضوع: وهو قصور كبير، بالنظر إلى ما تتمتع به (ألف ليلة وليلة) من شهرة فى الأدب العالمى. وقد نزع الدارسون إلى التشكك فى القيمة الأدبية لهذه القصة الإطارية، وفى قيمة الإنجاز الذى حققه أوائل المؤلفين/ الجامعين المجهولين عندما قاموا بضم عدد من القصص المفردة كى تنشأ الحكاية الافتتاحية كما نعرفها اليوم. ومنذ عهد قريب فقط وجدنا محاولات من بعض النقاد لإعادة تقييم وظيفة هذه القصة الإطارية. وسوف نناقش بعض هذه الإسهامات فى نهاية هذا المقال.

لا جدال فى أن شهرزاد، رابطة حكايات (ألف ليلة وليلة)، تحتل مكانتها ضمن أشهر الشخصيات النسائية الأدبية التى عرفناها. امرأة أحبها وقدرها القراء فى كل مكان لما تتميز به من صفات إنسانية. مع ذلك فإن قصة شهرزاد الخاصة، تلك التى تشكل إطار المجموعة، لا تحظى بمثل الاهتمام الذى تحظى به كثير من الحكايات التى تروىها، والتى تدور حول الترحال والمغامرة، والسحر والحب. ولم نناقش بما فيه الكفاية الخصائص البنائية للقصة الإطارية، وما تنطوى عليه من معانٍ من حيث

إن الدراسة الضخمة التى وضعتها ميا جيرهارد The Art of Story- فن القص- Telling وخصصتها لتحليل أساليب القص فى (ألف ليلة وليلة)، تتبنى وجهات النظر السلبية التقليدية فيما

* سمر عطار أستاذة الأدب العربى واللغة العربية بجامعة سيدنى، أستراليا.
** جيرهارد فيشر رئيس مدرسة الدراسات الألمانية بجامعة نيو ساوث ويلز سيدنى، أستراليا.
ترجمة أنسة أبو النصر.

بدورها خرافة أخرى. كذلك لا يقدم هذا البيان بالقصص الأصلية التي دخلت في تركيب الإطار، سبباً معيناً يفسر لماذا تم أخذ هذه القصص التي كانت مستقلة في السابق وربطها معاً على هذا النحو الخاص الذي ظهرت به في (ألف ليلة وليلة). والتفسير الذي يقدمه ليتمان والذي يقول بأن الجزأين الأولين قد أضيفا لتبرير قسوة الملك الذي «ربما كان في الأصل مجرد صورة من شخصية الفارس قاتل زوجته» Knight Blue-beard.

هذا التفسير لا يبدو أن يكون مجرد تخمين ولا يقدم برهاناً مقنعاً^(٧). ويفتقر إلى الإقناع أيضاً ذلك الاستنتاج الذي توصل إليه إليسيف Elisseff بأن قصة الملكين الأخوين قد أضيفت إلى القصة الأصلية لشهرزاد وأختها بهدف تحقيق السيمثرية^(٨).

إن النقاد الذين انصبت تعليقاتهم على أصول الأجزاء المختلفة للحكاية الافتتاحية يمجزون عن إدراك قيمة البنية الأصلية والمغايرة تماماً التي تبرز عنهما ضمت معاً تلك القصص التي كانت منفصلة في السابق. فبرغم أن التقسيم الثلاثي يظل موجوداً، فإننا نلاحظ ظهور مبدأ تنظيمي جديد بشكل واضح. ويمكن قراءة القصة الإطارية باعتبارها سلسلة تتكون من ثلاثة أحداث قصصية:

١ - قصة الملكين، ومحنة خيانة زوجيهما لهما، ثم ما تلا ذلك من مواجهة بين الأخوين والمرأة التي حبسها الجنى في الصندوق. والموضوع هنا يدور حول خيانة المرأة، ومخاطبتها لرجال هديدين. وهكذا تصبح القصة قصة واحدة في الشكل الجديد للقصة الإطارية. وينتهي هذا الحدث القصصي بعودة الملك إلى قصره، وبمهد بذلك لظهور شهرزاد.

٢ - قصة الوزير وابنته. وموضوع هذا الحدث القصصي يدور حول العلاقة بين الأب وابنته، ومسألة

يتعلق بالميزات الأدبية للقصة الإطارية. وتخصص المؤلفة لتفسيرها مساحة لا تتعدى بضع فقرات، مشيرة إلى ما تصفه «بذلك الجو من الغرابة والشذوذ الذي يخلقها ولا يمكن تخديده» وكيف أنها «ملفقة.. ومؤلفة من قطع وشذرات»^(٩). والواقع أن تفسير جيرهارت ليس سوى ترديد للرأى الذي كان قد سبق أن عبر عنه ديروف Dyr-off منذ عام ١٩٠٨، عندما قال في نقده لذلك القصص المجهول إنه «فنان غير مهم. وهو يستخدم قطعاً وشذرات مختلفة لخلق شيء جديد دون أن يقدم أى شيء من عنده»^(١٠). وطبقاً لرأى جيرهارت، فإن القيمة الوحيدة للقصة الافتتاحية opening story، تكمن فيما تتميز به من «إثارة بسيطة وساحرة»^(١١) ومن «حكمة قوية» تظل (مع ذلك) - كما تعترف المؤلفة على نحو غير متوقع، مناقض لرأيها السابق - من أهم ما في الكتاب من إنجازات فنية^(١٢).

وقد كان إيمانويل كوسكين Emanuel Coxquin هو أول من عرّف «القطع والشذرات» يردها إلى ثلاث حكايات شعبية ذات أصل هندي منفصلة ومستقلة في الأصل^(١٣). ويخلص إننو ليتمان Enno Littmann الأجزاء الثلاثة فيما يلي:

١ - قصة رجل يمتلكه الحزن لخيانة زوجته له، لكن يخفف من حزنه ما عرفه من أن أحد العظماء قد أصابته محنة مماثلة.

٢ - قصة مارد أو جنى تخونه زوجته أو أسيرته مع رجال كثيرين على نحو غاية في الجرأة والقحة.

٣ - قصة فتاة ذكية تستطيع بهراعتها في القصر أن تدرأ شراً يتهددها أو يتهدد أبها أو يتهدد كليهما^(١٤).

مع ذلك، فإن هذه التركيبة الموجزة لا تكفى أبداً لتغطية نسج القصص المعقد في القصة الإطارية، إذ تحمل القصة التي يرويها الوزير، وهي خرافة Fable مدخلة تتضمن

التحرر والطاعة. ويتضمن حكاية الثور والحمار، التي تتكون في الواقع من خرافتين يروييهما الوزير لشهرزاد. وعلى مستوى آخر، نجد أن هذه القصة تصف علاقة زوج بامرأته، كما يستدل من «الرسالة» التي تتضمنها الخرافة الثانية الداخلية «الدهك والدجاجات» والتي تدور حول التاجر الذي يؤكد سلطانه على زوجته. وينتهي هذا الجزء بإدراك الأب أنه لا يستطيع حمل ابنته على تغيير رأيها.

٣ - قصة شهرزاد والملك شهریار. ولا ينتهي هذا القسم الأخير إلا بختام كتاب (ألف ليلة وليلة) بكامله، أي عندما يكتمل الإطار. وموضوع هذا الجزء هو العلاقة بين المجهين، حيث تشكل سطوة الملك وخضوع البطلة عناصرها الرئيسية.

والأجزاء الثلاثة للقصة الإطارية تعالج صوراً مختلفة للقضية نفسها: فهي تعرض مظاهر العلاقات المختلفة بين الرجل والمرأة. كما أن الأشعار المقحمة التي تتلوها امرأة الصندوق، تعالج الموضوع نفسه.

يصف القسم الأول من القصة اللقاءات بين العشاق، وهم هنا زوجا الملكين وعبيدهما، والملكان وامرأة الصندوق. والمنصر المشترك الذي يربط بين مرحلتى هذا القسم من القصة يتمثل، من حيث الموضوع، في التركيز على فوضى الجنس باعتبارها سمة مشتركة بين جميع النساء اللاتي يدور حولهن هذا القسم؛ ومن حيث البنية، في تكرار فعل الخيانة والازدواج المتزامن لعملية إذلال الرجال. ويوظف القسم الثانى كمنصر تشبيط قبل حدوث الذروة وهو اللقاء بين شهریار وشهرزاد، فهو من ناحية الموضوع يقدم مظاهر جديدة للعلاقة بين الذكر والأنثى، وهى هنا حالة ابنة متحررة تنتصر على أبيها في جدال يقع بينهما، بينما نجد في الخلفية نموذجاً آخر للعلاقات بين الذكر

والأنثى يحاول إضفاء الشرعية على العلاقة السلطوية القائمة بين الزوج والزوجة. وأما الجزء الثالث من القصة الإطارية فيكرس لموضوع القوة والخضوع، أو لقبول شهرزاد الإذعان لإرادة الملك وسيطرته؛ الأمر الذى يؤدي إلى خلاص المجتمع وتقدمه إلى مستوى أعلى من الحضارة. يمرض هذا الجزء من القصة نموذجاً مثالياً للمهمة التحضيرية التي تضطلع بها المرأة في المجتمع؛ علاقة بين طرفين تبدأ بلقاء جنسى يتسم بالعنف الوحشى والتهديد بالموت، ولكنها تنتهى بأن يتحول بطلا القصة إلى حبيبين ثم يصبحان زوجاً وزوجة وأبوين لأبناء. والنتيجة صورة من الحب الرومانتيكى داخل يوتوبيا مجتمع مسالم متوافق.

وبهذا يتضح أن القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) ليست أبداً عملاً قصصياً مشوشاً فج البناء، ولكنها عمل محكم التأليف يتكون من عناصر، برغم أنها تنتمى إلى قصص منفصلة فى السابق، إلا أنه قد تم نسجها معاً ونظمها فى مونتاج أدبى بارع لتعطى معنى موحداً وإن كان مركباً وغير مباشر. والنتيجة هى قصة جديدة وأصلية، تضاهى فى سحرها وقوتها آثاراً من تلك القصص التى تخكيها الراوية على مدى ثلاث سنوات خيالية من القصر. إنها ترتقى إلى مستوى الحكاية التشقيفية والتهذيبية التى تؤسس نموذجاً اجتماعياً - ثقافياً للأئونة ونمطاً للعلاقة بين الذكر والأنثى بوضوح تصويرى ربما ليس له مثيل فى الأدب العالمى. ونود فيما يلى أن نقدم تفسيراً للقصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) عن طريق إعادة بناء الحكاية وفقاً للخطوط التى ذكرناها، بتأكيد الخصائص البنائية والقصصية، وكذلك بالتعليق على انسجامها من حيث الموضوع، وعلى الرسالة الاجتماعية - الثقافية التى تتضمنها قصة شهرزاد^(٩).

النشاط الجنسي وعملية التحضر:

الصندوق التي لا يذكر اسمها أبداً - مثلما تظل الزوجان الخائنتان دون تسمية - تقدم رؤيا كايوسية للنشاط الجنسي الأنثوي كما يرى من منظور ذكر يشعر بتهديد هذه الرؤيا له تهديداً واضحاً. ويجري تصوير الدافع الجنسي لدى امرأة الصندوق على أنه السمة المميزة والخاصية الغالبة لشخصيتها؛ فهذا الدافع هو الذي يمدّها بالقوة التي تمكنها من السيطرة على رفيقها الجنى. وهو دافع من القوة بحيث لا يمكن احتواؤه؛ فبإمكانها أن تهرب من أى سجن مهما بلغ إحكامه، حتى ولو كان هذا السجن قاع البحر، لكى تخون صاحبها ومالكها مع رجال آخرين. كما يمدّها ذلك الدافع الجنسي بقوى من المنطق والدهاء تمكنها من الانتصار، المرة تلو المرة، على المحاولات التي بذلها سجانها الجنى للاحتفاظ بها لنفسه.

ويتم سرد هذه الجزئية من القصة، الخاصة بالمواجهة بين الأخوين وامرأة الصندوق، بصراحة واضحة فى التعبير لسبب بسيط ولكنه قوى، هذا السبب هو إحداث صدمة لدى القارئ لكى يدرك أن جهود الرجل للسيطرة على النشاط الجنسي للمرأة محكوم عليها بالفشل. القصة تقول إنه لا مفر من تلبية حاجة المرأة إلى إرضاء رغباتها الجنسية على الفور؛ فكأنها قوة من قوى الطبيعة الغاشمة التي تخطم كل ما يصادفها من قبود وحواجز. وهنا تتأكد الملاحظة التي أبدتها إيفلين ساليروت Evelyne Sullerot من أن «أى عكس» للأدوار أو الخصائص الجنسية التقليدية والمتعارفة «سوف يخلق إحساساً بالفضيحة»^(١٠). إن انتهاك امرأة الصندوق للمعرف الاجتماعي، بسميها إلى الرجال وإصرارها على أن تكون الطرف المهاجم، لابد أن يخلق «انطباعاً بأن العالم قد انقلب رأساً على عقب» وأن «الزمن قد اختل»^(١١)، بل ربما كان الأمر الذي يسبب صدمة أشد هو إدراك أن سعى امرأة الصندوق للرضاء الجنسي إنما هو غاية فى حد ذاتها، لا تخرج عن نطاق مبدأ اللذة،

نحسب أن نبدأ بإعادة حكي القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة). هناك ملكان، أخوان، اكتشف كلاهما خيانة زوجة. وهاتان المرأتان، برغم أن كلا منهما تعيش فى مدينة بعيدة عن المدينة التي تعيش فيها الأخرى، قد خانتا الزوج فى ظروف متشابهة، وذلك بمضاجعة عبيدهما أثناء غياب الملكين عن قصرهما. وتؤكد تجربة خيانة الزوجة شعوراً حاداً بالفضاعة والإحباط لدى الأخوين، فيرحلان بعيداً عن عاصمتي مملكتيهما ويلوذ كل منهما بالآخر بحثاً عن السلوى. وهكذا، تحت شجرة فى أحد المروج بالقرب من نبع للمياه العذبة بعيداً عن المدينة يصادفهما خطر رهيب؛ وحش جنى يبرز من المحيط حاملاً صندوقاً. لكنه لحسن الحظ يستسلم للنوم تحت الشجرة التي أسعف الوقت الأخوين بالاختباء بين أغصانها. وتخرج من الصندوق امرأة جميلة هى أسيرة ذلك الجنى. ونعلم أنه قد اختطفها فى يوم زفافها واحتفظ بها حبيسة فى صندوق آخر حفظه فى قاع البحر خشية أن تخونه. ويتم سرد الأحداث التي تتلو ذلك ببساطة صريحة ومقنونة؛ فما إن تلمح المرأة الجميلة الأخوين المتخفين فى أعلى الشجرة حتى ترغمهما على النزول ومضاجعتها، وتهدد بإيقاظ رفيقها الوحش إذا لم يذهبن الرجلان لرغبتها. وعشاً يأخذ الملكان فى التوسل والمناشدة، وترد امرأة الصندوق على احتجاجهما مستشهدة بأقوال الشعراء الذين كتبوا عن قوة الجنس لدى المرأة التي لا تعرف حدوداً ولا يمكن كبحها. وتتجرد المرأة من كل حياء، فتزعم الملكين على تلبية رغبتها واحداً تلو الآخر، وعلى مقربة من الجنى، وبعد ذلك تطلب منهما إعطاءها خاتميها لتضمهما فى زهو إلى حلقة بحوزتها تضم بالفعل خمسمائة وسبعين خاتماً؛ لجميع الرجال الذين سبق لها إخضاعهم لرغبتها.

إن الرسالة التي تبلغ الرجلين واضحة؛ إن النشاط الجنسي لدى المرأة لا يشبع ولا يمكن كبحه. إن امرأة

هى بمثابة صورة أدبية لعملية التحضر التى بذل الفلاسفة والشعراء وعلماء الاجتماع المحاولات منذ القدم لإعادة بنائها وتحليلها^(١٣). وهى تتضمن المكونات الكلاسية نفسها من حيث إطار القص والخيال والرمز التى يمكن أن نجدتها فى أبنية مشابهة. فهناك التعارض بين المدينة باعتبارها مكاناً لحضارة ناشئة، ومملكة الرجل/ الرجال والقانون والنظام، وبين البيئة الطبيعية التى توحى بالحياة والخصب. وهناك أيضاً المحيط، موطن امرأة الصندوق الذى يتضح ارتباطه بقوة الجنس لدى الأنثى، ويظل يعنأى عن متناول الجهود التحضرية؛ قوة هائلة من قوى الطبيعة خطرهما مائل على الدوام. وهناك فوق ذلك، سلسلة الربط التقليدية المكونة من الجنس/ المرأة والجنس/ الشر، التى تعتبر الغريزة الجنسية لدى النساء قوة شيطانية وحشية فى حاجة إلى أن تخمس وتقمع. وهذه النظرة الأخيرة بوجه خاص، بمثابة عامل لإضفاء الشرعية لتأكيد أن المجتمع «المتحضر» الناشئ بعد هذه المواجهة لابد أن يهيمن عليه الرجال. ينبغى إذن أن يتم تفسير عملية التحضر داخل سياق مجتمع يقوم على نظام السلطة الأبوية. وهو مجتمع يرى بالطبع، من منظور الرجال الذين يفرضون قيمهم ويعززون من سيطرتهم على النساء، أى مجتمع بحكمة ملكان أخوان يزعمان لنفسيهما الحق المطلق فى السلطة والسيطرة، انطلاقاً من موقع الضحية، ضحية خيانة النساء، وضحية الرغبة الجنسية لديهن^(١٤).

لقد بين فرويد أن عملية التحضر تنطوى على مسألة لابد فيها للرجال والنساء على السواء من أن يتغلبوا على حاجاتهم الجنسية الغريزية وأن يتجاوزوها ويتساموا بها من أجل تحقيق ذاتية مكتملة. وعن طريق «الثقافة» يتم ضبط حاجاتهم ورغبتهم الجنسية، وقمعها وتهذيبها. فلا يمكن أن يكون هناك تحضر دون عملية كبح وتسام. غير أن فرويد يغفل أو ربما (بسبب تركيزه

وأنها لا ولن تقبل تهذيب ذلك الدافع الغريزى لديها عن طريق الاعتراف بالقيود الاجتماعية - الثقافية، أو بالضغوط المفروضة على النساء لتحديد النشاط الجنسي لديهن بوظيفة الإنجاب. إن امرأة الصندوق هى امرأة بلا أطفال، ولم ينتج عن لقاءاتها مع كل هذا العدد من الرجال (٥٧٠) أن صارت أما. إن اللذة والرضا الجنسي وحدهما هما ما يدفعانها للسمى إلى الرجال. هذه الفكرة المتطرفة، التى تنأى عن المثال الاجتماعى للأومة فى مجتمع قائم على النظام الأبوى، إنما هى، بلا ريب، تحد واضح لسيطرة الرجال مما يتطلب تصحيحها على الفور^(١٥). مع ذلك، فإن قوة امرأة الصندوق قد تنفي عنها «صفة التحضر» بمعنى أنها قد تحولت إلى امرأة من نوع آخر. وكما تبين خاتمة القصة، فإن هذا التصحيح لا يمكن إحداثه إلا من خلال تضامن النساء أنفسهم. وهكذا نشأ الحاجة إلى نموذج جديد لدور الأنثى.

وبعد المواجهة مع امرأة الصندوق يعود الملكان، ويقرر الملك شهرزاد الانتقام من جنس النساء بإقامة حكم إرهابى يقضى بأن تقدم له فتاة عذراء كل ليلة ليقتضى وطره منها ثم يقتلها فى الصباح؛ فذلك هو السبيل الوحيد، كما يتضح من مثال امرأة الصندوق، لضمان إخلاص المرأة. وبهذا يكون المسرح قد نهياً لظهور شهرزاد، التى تنجح فى النهاية، بإخلاصها وحبها وذكائها، فى تحويل الملك من طاغية مستبد إلى حاكم عادل، إنسان. على هذا النحو نصف القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة) عملية إحلال شهرزاد محل امرأة الصندوق بوصفها رفيقة للملك، ونصف فى الوقت نفسه كيف تم بذلك إنقاذ مجتمع يتهدده الاضطراب والتحلل، والارتقاء به إلى درجة أعلى من النظام والمسؤولية الاجتماعية.

إن قصة شهرزاد التى وضعها مؤلفو/ جامعو حكايات (ألف ليلة وليلة) المنجهولون إطاراً للمجموعة،

في حكاية شهرزاد، وكذلك حقهما في قتل زوجيهما بعد اكتشاف الخيانة. ولكن عندما يفقد الملك شهرار كل قدرة على الحكم على الأسور، عندما يلجأ إلى اغتصاب العذاري وقتلهن الواحدة بعد الأخرى، عندئذ فقط كان لابد من رده إلى الصواب. وعلى الرغم من أنه لا يوجد في القصة تبرير لقسوة الملك الوحشية فإن هذه القسوة أمر موضح ومفسر، والدافع إليها مشروح، ألا وهو التجربة التي مر بها وتعرض فيها للخطر الداهم من قبل النشاط الجنسي للمرأة. وإذن فمهمة شهرزاد هي أن ترشده داخل الحدود المتعارف عليها للمجتمع الإنساني. ولكن لابد من أن نوضح أن القصة لا تضع دعوى الملك بحقه المطلق في السيطرة على النشاط الجنسي لزوجته موضع المناقشة.

التحرر ونموذج دور الأنثى؛

إن شخصية امرأة الصندوق ذات الدافع الجنسي الشره ليست نادرة في الأدب العربي بأي حال من الأحوال. فهذه الشخصية شائعة في الكتابات الأدبية المسهبة التي تدور حول النشاط الجنسي حيث تظهر «المرأة المتبجحة»، (وهو الوصف الذي أطلقته عليها فاتنا أ. صباح Fatma A. Sabbah)، بوصفه صورة متكررة تعكس خيالات الذكر وهمومهم^(١٦). ولكن القصة الافتتاحية لـ «ألف ليلة وليلة» وحدها هي التي تعرض هذه الشخصية نموذجاً موازياً ومقابلاً لنموذج دور الأنثى الإيجابي الذي يمثل في شخصية شهرزاد. مع ذلك، فإن شهرزاد لا تتطابق على الإطلاق مع صورة الدور «المنطى» للمرأة «الأنثى»، كما تصفها بيتي فريدان Betty Friedan، على سبيل المثال، التي تنقسم بافتقارها إلى الذاتية^(١٧). يقول بيرتون في ترجمته: إن شهرزاد «قد جمعت ألف كتاب من حكايات تتصل بالأجناس القديمة والحكام الراحلين، ودرست أعمال الشعراء وحفظتها عن ظهر قلب. كما درست الفلسفة والعلوم والفنون»^(١٨). إن

على المجال البيولوجي - السيكولوجي وليس الاجتماعي - (التاريخي) لا يولى اهتماماً كافياً للعوامل الاجتماعية - الاقتصادية والأبنية الاجتماعية - السياسية داخل مجتمع معين، التي تؤثر على طريقة تطور الحضارة تاريخياً. ولهذا فقد ذهب هيربرت ماركسيز Herbert Marcuse إلى تحليل نمط معين من القمع أطلق عليه «فائض القمع» Surplus-repression الذي قد لا يكون حتمياً أو ضرورياً في عملية التحضر، لأن فاعليته ترجع إلى «الأسس التي يتضمنها مبدأ واقعي معين» يتصل على سبيل المثال بالتقسيم الاجتماعي للعمل أو «استمرار نظام الأسرة القائم على الزواج الأحادي وعلى السلطة الأبوية». ويتجلى هذا المظهر بوضوح في قصة شهرزاد الإطارية: تنطوي العملية على قمع النشاط الجنسي لدى الأنثى في مجتمع يخضع لهيمنة الذكر حيث تعد العلاقات الجنسية أيضاً وأساساً، علاقات سلطة وملكية. وفي حين يتم تصوير امرأة الصندوق بوصفها شخصية شيطانية تهديدية، فإن الملكين يظهران نموذجين مثاليين للتحفظ والاعتدال الجنسي. إن النشاط الجنسي لديهما ليس موضع نقاش، إنما النشاط الجنسي الأنثوي هو الذي يشكل خطراً يتهدد مجتمع قائم على مبادئ النظام الأبوي، ويمثل تحدياً واضحاً للنظام الذي يقضى بانتقال اسم الرجل وملكيته ومكانته وسلطته من جيل إلى الجيل الذي يليه. وليس من قبيل المصادفة أن شهرزاد قد أنجبت للملك ثلاثة أبناء خلال الأعوام الثلاثة التي عاشته فيها، مما ضمن استمرار نظام الحكم القائم على السلطة الأبوية.

إنه إذن النشاط الجنسي الأنثوي كما يتم تصويره في القصة المروعة لامرأة الصندوق الشيطانية النهمة التي ترغب الملكين على مضاجعتها، هذا النشاط هو الذي ينظر إليه بوصفه خطراً يتهدد تماسك مجتمع يصر الرجال فيه على السيطرة والسيادة. ودعوى الملكين بامتلاك النشاط الجنسي لزوجيهما ليس موضع نقاش

الذى تصوره الخرافة Fable: فالشاعر قد استمد القوة ليتصر على الحمار العاذق من عنصر خارق للطبيعة. أما هي فتش بأن لديها الفرصة، إذا ما أقدمت على المhapرة، لأن يتفوق ذكائها على وحشية وجبروت الملك الذى يفتقر إلى معرفة خارقة مثل تلك التى كان يمتلكها الشاعر، نظيره الرمزى فى الخرافة.

وعندما يتسبين الوزير أن القصة لا تؤنى الأثر المطلوب على ابنته، يغير من استراتيجيته فى محاولة تثنيها عن عزمها، ويلجأ إلى قص حكاية تحذيرية، خرافة ثانية مصحوبة هذه المرة بتهديد واضح، وقصة الديك والدجاجات، وهى حكاية غير مشيرة فى حد ذاتها، عبارة عن نموذج لخرافة تقييم إيديولوجية (بمعنى «وعى زائف») لإضفاء الشرعية على هيمنة الذكر، وذلك باستخدامها قالب من عالم الحيوان يمكن تطبيقه فى عالم العلاقات الاجتماعية التى تحكم البشر. إن نموذج السلوك الاجتماعى المتمثل فى ضرب الشاعر زوجه لتأكيد سيطرته عليها يستمد سنده الشرعى من العالم الطبيعى المزعوم الذى يفرض الديك فيه هيمنته على الدجاجات فى حظيرة الدجاج. غير أن شهرزاد لا يصعب عليها إدراك أن هذه الرسالة ما هى إلا قياس زائف آخر، وترفض ببساطة تطبيق «المضمون الأخلاقى» لهذه الخرافة على حالتها الخاصة، معارضة بذلك أباه الذى يهددها قائلاً: «سوف أصنع بك مثلما صنع ذلك الزوج بثلث الزوجة»^(١٩). وهى تدرك إدراكاً تاماً أن موقفها ليس بأضعف من موقف أبيها الوزير الذى يقع عليه ضغط كبير لمجزه عن إيجاد العذارى وتقديمهن للملك من أجل زيجات الليلة الواحدة، لذلك فإنها ببساطة تتجاهل أوامره.

وشهرزاد ليست بالمتهوره أو المتمردة الغاشمة. إنها تحقق أهدافها ليس فقط عن طريق المقاومة الصلبة، كما يظهر من المواجهة بينها وبين أبيها، ولكن أيضاً بالفطنة ودقة التخطيط، والمهارة فى التدبير، كما يتضح من

كثيرة: فهى تعرف تمام المعرفة من تكون وماذا تريد؛ وهى مثقفة؛ ولديها الفطنة وروح الفكاهة، والفراسة، ورهافة الحس، إلى جانب امتلاكها مهارات كثيرة فى فن المعاملات الاجتماعية. وهى بالإضافة إلى ذلك شخصية تتمتع بالاستقلالية كما يتضح من موقفها فى مواجهة أبيها. إذ ينهيه عن التطوع للزواج من الملك لكنها ترفض الإذعان له وتصر على المضى فى الطريق الذى اختطته لنفسها. وإذا كان لنا أن نعد أحد المعانى الأصلية لمصطلح «التحرر» فى القانون الرومانى إشارة إلى تحرر الأنا من سلطة الأبوين المتمثلة فى شخصية الأب القوى المهيمن، فما لاشك فيه أن شهرزاد تعد مثلاً مبكراً جداً للمرأة المتحررة. إنها مستعدة للمغامرة والمhapرة، تتخذ قراراتها بنفسها، ولا ترضخ لمحاولة أبيها منعها.

وفى محاولة من الوزير لتحذير ابنته من الزواج بالملك، خشية أن تقتل، يقص عليها قصة بهدف منها إلى إقناعها بأن براعتها لن تحول دون عزم الملك على قتلها. وتعد أول مثال للقصة - داخل - القصة، وهى خليط من الطرفة anecdote والخرافة fable والحكاية التحذيرية cautionary tale، على غرار العديد من الحكايات التى سوف تتبع فى مجموعة (ألف ليلة وليلة). ونصف حكاية «الثور والحمار» كيف أن حماراً حاذقاً يقنع لوراً بأن يتظاهر بالمرض كى يفلت من العمل الشاق فى الحقل. ولكن، لأن الشاعر يفهم لغة الحيوانات، ينتهى الأمر بالحيوان العاذق إلى أن يصبح هو المغفل الذى يحل به العقاب؛ فالسيد يتغلب على الحمار بسبب مواهبه الخارقة. ورسالة الوزير إلى ابنته واضحة: «لا ينبغي أن تقدرى ذكاءك وبراعتك فوق قدرهما! إذ لن يمكنك التفوق فى الدهاء على سيدك، أى على الملك الذى سيعاقبك». لكن شهرزاد لا تتأثر بحكاية أبيها ولا تخفزها هذه الحكاية على تغيير رأيها. إنها تتبين بوضوح زيف القياس بين موقفها والموقف

حيوية الدافع الجنسي الذي يميز رفيقة الجنى المنطلق من قاع البحر. والقوة الغريزية المصاحبة لتجربة اللذة هي التي توفر مثل هذا الحافز القوي في سعى البشرية لبلوغ السعادة. الشيء الذي فقد هو التجربة الجنسية باعتبارها قوة طبيعية حيوية، لا تعرف حدوداً، وهو جانب مهم في الطبيعة البشرية وفي سعى الرجال أو النساء الأبدى لبلوغ الرضا والسعادة. وإذا كان التحرر يفهم على أنه التطور الحر لكل الطاقة الكامنة في الفرد باعتباره بشراً، فإن دور شهرزاد، باعتبارها المرأة التي اضطلمت بمهمة الكبح، والتي تخضع رغباتها لرغبات الرجل. يتم هذا الدور عن وجود قيود على تحررها. والشيء الذي فقد أيضاً، أو بالأحرى، الذي لم يسمح له بالتطور في مجال دور شهرزاد، هو تطبيق ما تمتلكه من مواهب كبرى على المستوى العام للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، خارج جدران بيتها. فشهرزاد لا تستطيع بأي حال استخدام مهاراتها من الفطنة والبلاغة والقدرة على الإقناع، وما لديها من ذكاء وثقافة، خارج نطاق علاقتها بالملك، على سبيل المثال في مجالات أنشطة الملك، بعد أن يتركها كل صباح، في الحكومة أو التعليم أو القضاء. ويقول بيرتون في ترجمته لتلك العبارة التي تتكرر في النص كثيراً «ثم خرج الملك إلى محل حكمه واحتبك الديوان فحكم وولى وعزل وأمر ونهى إلى آخر النهار» (صحيح - ١٨ / ١) (٢١١).

وفي الناحية الأخرى، تقع شهرزاد في البئس في انتظار عودته. ويتضح تقييد إمكاناتها من واقع أن كل براعتها وعلمها موجه فحسب لتسليّة وإمتاع وخدمة شخص واحد هو زوجها. وهكذا تكشف القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) عن أن «عملية التحضر» تؤدي إلى وقوع النساء في شرك الحياة المنزلية الضيقة، فيخضعن لاحتياجات أزواجهن، ويمارسن دوراً محدوداً لا يتعدى دور الحبيبة/ الأم/ الزوجة وربة الدار، دون أن تتاح لهن فرصة المشاركة في الحياة العامة للمجتمع على نحو

الخدعة البارة التي نفثت عنها ذهنها للتعامل مع الملك شهرزاد والسيطرة عليه.. وهكذا تنجح شهرزاد بذكائها وسحرها، ومهاراتها الاجتماعية، في تغيير الملك الذي يصبح حبيبها وأباً لأبنائها، ويتحول من طاغية إلى حاكم عادل. وتوحي النهاية بحلول عصر ذهبي من السلام والرخاء الذي يعم المجتمع بأسره. فالملك يحكم حكماً إنسانياً، ويتوقف عن الإرهاب والقتل، وبذلك تتحقق «المدينة الفاضلة» حيث يتوفر الانسجام الاجتماعي والسعادة. تلك إذن، كما يستدل من القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة)، هي مهمة التحضير التي تقع على عاتق المرأة، فمن طريق الفضائل الأنثوية المثالية كما تقدمها القصة، عن طريق الجمال والسحر، والحكمة والفطنة، عن طريق الحب والخضوع، ولكن أيضاً عن طريق الثقافة والذكاء وبراعة الإقناع والمثابرة والعمل الهادف، جرت عملية تأسيس مجتمع متحضر على مستوى جديد عال، يمكن للبشرية اتخاذه نموذجاً على مر العصور. إن نموذج دور الأنثى الذي قدمته القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) منذ ما يقرب من ألف عام، يقف اليوم نموذجاً مثالياً لما يمكن وما ينبغي أن تكون عليه المرأة في أي مجتمع «متحضر». وهو نموذج إيجابي إلى حد كبير، ويستمد كثيراً عن النماذج التي حفل بها فيما بعد الأدب العربي - الإسلامي والفلسفة الإسلامية، والتي صورت النساء بوصفهن أشياء، محكوم عليهن بالصمت والطاعة والخمول (٢١٠).

إيديولوجية التحكم والسيطرة:

ولكن بالطبع ليس هذا كل ما في الأمر. فالنهاية السعيدة لـ (ألف ليلة وليلة) لا يمكنها أن تخفي ما تم التضحية به في عملية إنشاء هذه الحكاية الإيديولوجية البارة التي تعرض، من المنظور الذكوري، نموذجاً مجيداً اجتماعياً للعلاقة بين الرجل والمرأة. إن عملية التحضر التي تتمثل في التطور من شخصية امرأة الصندوق إلى شخصية شهرزاد، تكشف أيضاً عما تم فقده، ذلك هو

يسمح بالانطلاق الكامل لقدراتهن. على هذا المستوى، فإن تحرر شهرزاد ومآثرها تحدهما بشكل صارم أبنية وقوانين مجتمع قائم على نظام السلطة الأبوية^(٢٢).

والمنظور الذكوري في القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) لا يفسح مجالاً لمثل هذه الاعتبارات بالطبع، وإنما يقدم بدلاً من ذلك بنية إيديولوجية لإضفاء الشرعية على تسلط الرجال ومهيمنتهم على النساء. هكذا نجد أن نموذج الدور الذي ترسمه شخصية شهرزاد يبلغ أوجه في رواية من الحب الرومانتيكي ألقت بظلالها على العلاقة بين الملك ورواية الحكايات، وذلك في الصور versions التي ظهرت لهذه الحكايات فيما بعد وبخاصة الصور الغربية. إن العلاقة الجسدية البحتة والليبيدية بين امرأة الصندوق والأخوين، المتمثلة في ذلك اللقاء الجنسي الفج الذي يرغم فيه الملكان على إرضاء شهوة المرأة النهماء، هذه العلاقة يحل محلها جواب وحش وجسدى بالمقدار نفسه من جانب الملك شهریار، جواب يهدد وجود المجتمع ذاته. ويكون حل الصراع هو إدخال علاقة من نوع جديد بين الرجل والمرأة، علاقة تتضمن الرغبة — مروضة ومتحضرة — الحب والاحترام المتبادلين، مما يبدو مبشراً بتحقيق قدر من التوافق والنظام والسعادة يظهر كأنه خلاصة الجهد البشري. غير أن النص العربي الأصل أقل مثالية ورومانسية إلى حد كبير. فالصيغة التي تتكرر في آخر كل ليلة تنتهي فيها شهرزاد من قصص حكاياتها: «وقضى حاجته من بنت الوزير»^(٢٣)، تبين بوضوح الثمن الذي تدفعه المرأة في عملية التحضر. فالأصل العربي لا يخفى مسألة التحكم والسيطرة خلف سثار من الرؤية البلاغية والشعرية للحب الزوجي الذي يربط بين الحبيبين في انسجام وتساوٍ، على عكس ما نجده في الترجمات الغربية التي تميل إلى الرومانتيكية التي وجدت طريقها فيما بعد إلى الصور versions العربية المعدلة، كما في نسخة بيرتون، حيث يتعدل التعبير إلى الصيغة التالية: «وناما متعانقين بقية الليل».

والحقيقة أن القصة لا تخبرنا هل يتم إرضاء شهرزاد أم لا؟ والواقع أننا لسنا في حاجة لأن نعرف. ففي المجتمع القائم على نظام السلطة الأبوية لا يعتمد إلا بإرضاء الرجل، ونتيجة لذلك فإن خضوع شهرزاد بمعنى الإنكار التام لحاجاتها الجنسية، وإخضاع رغباتها لرغبات الرجل. فبعد انتهائها من القص كل ليلة «يقضى الملك حاجته منها»، لقد أصبحت أداة جنسية. ولا يسعنا هنا إلا أن نذكر القصة السابقة لامرأة الصندوق التي أجبرت الملكين على الخضوع لرغبتها، والتي «قضت حاجتها منهما»، لكي نفهم مغزى هذا البعد الجديد في النشاط الجنسي الأنثوي. هنا فقط، ومن المنظور السابق لامرأة الصندوق، تتضح تماماً الرسالة التي تحملها الحكاية الافتتاحية لألف ليلة وليلة؛ لقد اكتملت عملية الإحلال للنشاط الجنسي القوي لامرأة الصندوق.

الوظائف التعليمية الأخلاقية والثقافية الاجتماعية؛

الجدلية الموسوعية وتصفياتها

من خلال نموذج دور أنثوي من الخضوع؛

شهرزاد وامرأة الصندوق: شخصيتان أدبيتان نسائيتان، وجهان مختلفان للمرأة والنشاط الجنسي الأنثوي. ما الهدف من ربط حكايتيهما معاً؟ وما وظيفة القصة الإطارية فيما يتعلق بصلتها بباقي حكايات (ألف ليلة وليلة)؟ هل هي مجرد وسيلة قصصية لمخللة البناء، تعمل بطريقة مصطنعة على تجميع عدد كبير من القصص على نحو لا يتيح للإطار أن يكتسب أي وزن بنسوى خاص به، وبحيث لا يلبث أن يغيب مصير شهرزاد عن مخيلة القارئ؟ تلك هي الجدلية التي تثيرها جيرهارد Gerhardt التي ترى أن عناصر القص في الإطار من الضعف بحيث لا تستطيع جذب اهتمام القراء. «إن ألف ليلة وليلة لا تستمتع ببناء قوي تمثل مجموعة ذات إطار؛ إذ يفتقر بناؤها إلى الفكرة. فما إن يبدأ قص الحكايات حتى يأخذ الإطار في التلاشي

تدرجياً. ولا نلث أن نأخذ في نسيان شهرزاد ومازقها شيئاً فشيئاً^(٢٥). وقد أكد جيروم و. كليتون Gerome W. Clinton مؤخراً أهمية القصة الإطارية التي يفترض أنها توفّر نوعاً من «السياق» إلى جانب الروابط الموضوعية والسيكولوجية مع الحكايات الأخرى^(٢٦). وكانت ملاحظات برونو بتلهام Bruno Bettelheim^(٢٧) حول الدور العلاجي لشهرزاد هو ما أوعز لكليتون بهذا التفسير للقصة الإطارية. غير أنه من الواضح أن كليتون أكثر اهتماماً بما يطلق عليه التكوين السيكولوجي للملك، أو «جنونه» المفترض المبني على «صدمة الطفولة» نتيجة الفشل في «إقامة رابطة إيجابية مع النساء» في طفولته وشبابه. ولسوء الحظ، لا يوجد برهان إيجابي كبير يساند مثل هذا التفسير^(٢٨). وعلى الرغم من أن كليتون يعتقد في وحدة القصة الإطارية، مثل سابقه فإنه غير قادر على أن يدرك الصلة الوثيقة بين جميع جزئياتها القصصية فهو يقول إن الخرافتين «لا تلائمان الموضوع بدرجة مقنعة»، ويصفهما بأنهما «غير متميزتين»^(٢٩).

وأما الرأي الثالث، فهو لفرهاد غزول التي تؤمن أيضاً بأهمية القصة الإطارية. وقد لاحظت أنها بمثابة «العنصر الحاسم» في المجموعة، وأنها «أسرة مثلها مثل» جميع القصص التي تروى بها شهرزاد^(٣٠). وتقول غزول إن ما يشد انتباه القارئ ليس فقط الإثارة التي تولدها حالة الصراع الأولى، وإنما «البداية والنهاية ذات الصيغة الثابتة»، في كل ليلة، التي «تقطع عملية القص بانتظام». هو ما يظل «يذكرنا بـدراما شهرزاد»^(٣١). أما الحبكة الدرامية القوية للقصة الإطارية ذاتها، فإنها تترك بصمتها على البناء الكلي لـ «ألف ليلة وليلة» بصفة خاصة، «والخلاصة هي أن تمثيدها وشذبتها (القصة الإطارية) يظل يحوم فوق حديث شهرزاد»^(٣٢).

وبعد قراءة القصة الافتتاحية لـ «ألف ليلة وليلة»، لا يسعنا إلا أن نوافق على رأي فرهاد غزول، على الرغم من أننا سوف نستخلص نتائج مختلفة تماماً. فرسالة

وتجلى محدودة حاجة فرهاد غزول في تعليقاتها على البنية القصصية لـ «ألف ليلة وليلة». فالتنوع الهائل في المجموعة، وما تنطوي عليه حكاياتها من «لراء وتغايير» و«تعمد في الموضوعات»، كل ذلك يفضي إلى ما تسميه غزول «بالتذبذب»، أي أنه حديث يتأرجح بين صيغ قصصية مختلفة، ومجموعات متباينة من القيم والأنماط الثقافية. ولدعم حجتها تستخدم المؤلفة النساء، وما يزعم من «تضارب ميولهن»، فهناك نساء «تسيطر عليهن متع الجنس» كما أن هناك «نساء يتخذن مثلاً للسلوك الأنثوي (السري)»^(٣٤)، ويتأرجح القص جيفة وذهاباً بين هذه الفئات المختلفة. وهذا التذبذب يحول دون ثبات منهج القص وينحرف بالقارئ فلا يستطيع أن يرسو بالنص على شاطئ الحياة الاجتماعية الخارجية. ذلك أن الاهتمام يتركز على التحولات داخل نطاق

يميزها عن الحكايات الأخرى التي تضمها المجموعة.

وتبين كاترين سليتر جيتس Katherine Slater Gites في مقالها عن «حكايات كنثربرى وتقليد التأطير في التراث العربى» The Canterbury Tales and the Arab Frame Tradition أن إنشاء مجموعات وقصص ذات إطار، سمة مميزة للأدب العربى الإسلامى فى العصور الوسطى، وبعكس فكرة بنوية يمكن ملاحظتها كذلك فى المبادئ الجمالية التى كانت تحكم أعمال الفنانين والعلماء فى تلك الحقبة، إن إنشاء إطار يبرز كل من المكونات المفردة للعمل كما يبرز العمل باعتباره كلاً، ويتيح عرض «نمط من المعرفة الموسوعة» (الأدب)، إنما هو حيلة قصية تتضح فعاليتها بشكل ملحوظ فى «ألف ليلة وليلة» (٣٧). وأما وظيفة الرواية التى تقدم وجهة نظر فردية، تربط بين الأجزاء المفردة وتوحد بين قصص المجموعة كلها، فهى سمة أخرى مشتركة. مع ذلك، فإن «ألف ليلة وليلة» تختلف من ناحية مهمة عن القصة الإطارية النمطية كما تشرحها جيتس. إن قصة شهرزاد قد بنيت بإحكام ووجهت نحو هدف نهائى، أو ذروة يتم عندها حل المسألة المعلقة والمطروحة منذ بدء القصة، ألا وهى مسألة المصير الذى ينتظر الرواية البارعة. فالقصة الإطارية بهذا ليست طليقة أو مفتوحة النهاية؛ إنها تتميز بنهاية واضحة لا تخول برغم ذلك دون استخدامها إطاراً يضم مثل هذا الكم الهائل من القصص المتنوعة التى لا يجمع بينها شئ، سوى وجهة النظر المفروضة على المجموعة كلها من منظور الرواية الوحيدة، والبعد الثقافى الاجتماعى للقصة الإطارية ذاتها.

ويبدو أن هناك مقولتين اثنتين على الأقل يمكنهما تقديم جواب للسؤال حول مغزى قصة شهرزاد. المقولة الأولى تتصل بالبعد الأخلاقى - التعليمى للقصة. إن البطلة بوصفها الشخصية الإيجابية

القص، وبهذا تظل عملية القراءة محصورة فى دائرتها الذاتية (٣٥). وقد يصدق هذا إذا ما نظرنا إلى «ألف ليلة وليلة» باعتبارها سلسلة قصص غير مترابطة، قطعة من الأدب توجد فى ذاتها ولذاتها فحسب، لكنه بالتأكيد لا يسمح بتفسيرها باعتبارها مجموعة من القصص ضمنها إطار واحد، وقام مؤلفون متتابعون بتفكيكها وتنسيقها لكى تقدم إلى جمهور من القراء لاشك فى أنهم سيحتاجون إلى «إرساء» النص على واقع «عالمهم الاجتماعى» كيفما وحيثما كان. ويبقى السؤال عن الهدف المحدد الذى تخدمه القصة الإطارية فى مثل هذا الخطاب الأدبى بين المؤلف/ المؤلفين والقراء.

ومحدودية التفسير الذى تقدمه غزول ناشئ من حقيقة أنها لا تميز بين الراوية فى القصة (شهرزاد) والمستمع إليها (شهریار) من ناحية، وبين راوى قصة شهرزاد/ شهریار، الذى يخاطب جمهوراً تاريخياً حقيقياً من الناحية الأخرى. لاشك أن الهدف من قيام شهرزاد بقص الحكايات داخل الواقع الروائى لعالم «ألف ليلة وليلة» هو «مجرد الحياة، أو المحافظة على البقاء كما نقول غزول (٣٦)». ولكن ما الهدف الذى يقصده القاص الذى كتب (أو القاصون الذين كتبوا) هذه الحكايات بغرض النشر، ولماذا يذهب/ يذهبون إلى هذا المدى لإنشاء قصة جديدة تصبح هى الإطار، بتجميع عناصر قديمة مختلفة لتتكون منها قصة درامية مركبة وموحدة تتميز بالأصالة بشكل مذهل؟ فوق ذلك، فمن المؤكد أنه ليس هناك «تذبذب» داخل الواقع التخيلى للقصة الإطارية ذاتها، ليس هناك غموض ناتج عن تأرجح السرد القصصى الذى يفترض فيه أن يساوى من حيث الأهمية بين جميع الشخصيات والصيغ والنماذج، إلى آخره. لكن القصة تعرض نموذجاً ذا بنية قائمة على الإقناع وتطوراً متسلسلاً يفضى إلى نهاية سعيدة تبلغ ذروتها مع خاتمة «ألف ليلة وليلة»، على نحو غير مسبوق. فالوظيفة البنيوية للقصة الإطارية - «ألف ليلة وليلة» وكذلك قوتها وما بها من إثارة قصصية، كل ذلك

تضمها المجموعة. فكان شخصية شهرزاد - من خلال نموذج دورها المحتذى - تعلق على جميع القصص التي ترويها وجميع الشخصيات التي تتضمنها هذه القصص، وهكذا، فعندما تروي شهرزاد قصصاً فاحشة عن نساء فاسقات وعن إفراطهن الجنسي، فإن المثال الخاص للراوية يعارض الحقيقة المحظورة والمنفرة في آن، وذلك بتقديم نموذج عكسي، مثلاً في شخصيتها، كقيل بأن يلفى الجاذبية «السابقة للحضرة» لتلك الأمثلة القائمة على لإرضاء الفرائز والانتشاء اللببدي. ولا نفتأ الفواصل ذات الصيغة الشائعة التي تقطع حديث شهرزاد على فترات منتظمة، أن تردّ القارىء إلى التفكير في مصدر الراوية/ البطلة. فهذه الفواصل التي تقطع الحكايات تعمل بوصفها منبهاً، يحفز القارىء للتأمل في أحوال الناس الذين يتحدث عنهم قصة ما، وفي الوقت نفسه، لمقارنة موضوعها وأحداثها بنظائرها في قصة شهرزاد نفسها. وبالطبع لا يوجد الكثير من أوجه المقارنة في معظم الحالات، ولكن في بعض الحالات نجد أن المقارنة تتصل بقضايا مهمة، مثل وضع الرجال والنساء في المجتمع، أو مسألة السلطة والسيطرة لإزاء المقاومة والتحرر.

لقد وجد أوائل من قاموا بتجميع وتأليف (ألف ليلة وليلة) من العرب الذين أعطوا القصة الإطارية شكلها الذي رويت به لأول مرة في (مروج الذهب) للمسمودي في عام ٩٤٧، وجدوا أنفسهم بصدد عمل رهيب لدرجة الإحباط عندما بدأوا مهمتهم في وقت ما من القرن الثامن أو التاسع^(١٠). فهؤلاء الكتاب الذين ظهروا في عصر تميز بالتوسع السريع للإمبراطورية الإسلامية - العربية، قد أتيح لهم الاطلاع على رصيد هائل من الكنوز الثقافية لبلدان مختلفة كالهند والصين وأسبانيا واليونان، وفارس ومصر، وبلاد المغرب، وكذلك قلب الجزيرة العربية من الخليج إلى الفرات. وشرع المؤلفون في تطويع تراث الكنوز الأدبية لأنفسهم ولقرائهم بترجمة و«تصريب» وتعديل القصص التي منجموها في دمج عناصرها الجديدة في عالمهم الأدبي. لم يتركوا شيئاً مما

نخل محل شخصية سلبية، منشفة بهذا نموذج دور قوى يضع معياراً للسلوك الاجتماعي، ويزيده إقناعاً تلك المقابلة الصارخة بين الشخصيتين المتناقضتين والبديل الصارم المرسوم بدقة وحدة بالفتن. ولدعم الرسالة المستخلصة تم إقحام أبيات شعرية مقتبسة عن ذلك الشاعر الذي يشبه جمال المرأة - في معرض مدح جمال امرأة الصندوق - بأروع الظواهر الطبيعية: أشرفت في الدجى فلاح النهار واستنارت بنوره الأسحار من سناها الشمس تشرق لما تبدى وتجلّى الأقمار^(٣٨).

ولكن يجب التعامل مع هذه الرسالة المبالغ في وصف صفات النساء بحذر كبير داخل المنظور الذكوري للقصة. فالجمال من ناحية الرؤية الأخلاقية، لا يعدو أن يكون واجهة خارجية تعمل بوصفها إغراء يدعى الرجال لمقاومته. وهكذا يتم الاستشهاد بقول شاعر آخر، ونجد أن تلك الأبيات الشعرية التي تحذر القارىء من الوقوع ضحية «خداع الذكاء الأنثوي»، تشكل بوضوح المنظور الذكوري والرسالة الأخلاقية للنص.

والمثير للسخرية أن الأبيات المشار إليها ترد على لسان امرأة الصندوق، إنها ذاتها، مزهوة بحيويتها وقدرتها على الإغراء، هي التي تلقى أبيات الشاعر الذي يدعو بني جنسه من الرجال إلى أن يتبعوا مثال يوسف وآدم لكي يتجنبوا الخضوع للنساء، وفقد مكانتهم من جراء الجاذبية الجنسية للجنس الأنثوي. مع ذلك، فمن المهم كثيراً أن ننظر إلى الهدف الأخلاقي والشرعي على أنه جزء لا يتجزأ من البعد الثقافي الاجتماعي الأشمل، الذي يمكن أن نعبئه في ذلك الترويج الأدبي لنموذج دور جديد للأنوثة، ولللاقات بين الذكر والأنثى، وهو ما يشكل لب القصة الإطارية كما سبق أن بينا. بمعنى آخر، فإن إطار (ألف ليلة وليلة)، يعمل كنوع من المصفاة يشرب القارىء من خلالها جميع القصص التي

صادفهم. وواضح أن البعد الموسوعي لـ (ألف ليلة وليلة) هو العلامة التجارية لكُتّاب شديدي الاهتمام بجمع أكبر قدر ممكن من المادة المتنوعة، ومؤلفين يدفعهم حماس فائق للبحث عن قصص جديدة ومثيرة وعجيبية دائماً وأبداً. إن عملية إنشاء (ألف ليلة وليلة) تتوازي مع، وتعتبر جزءاً من الازدهار المعاصر لها للفنون والعلوم في العصر الأول النشط من الحضارة العربية - الإسلامية، الذي كان مثلاً «لحركة التجميع الفكري» في العالم العربي، على حد تعبير فريال غزول^(١١). ومثلهم مثل الفلاسفة، وعلماء الرياضة والمعماريين، والباحثين في الطب، الذين استخدموا مكتشفات الشعوب والبلدان التي توصلت صلاتهم بها، وأدخلوا وطوروا أفكاراً جديدة لتثمر أعمالاً خاصة بهم، كذلك فإن المؤلفين العرب قد طوعوا واستخدموا التراث الأدبي الذي تعرفوه، لينقلوه ويصهروه كي يتحول فيصير شيئاً «عريباً» فريداً.

مع ذلك، لم تغل هذه العملية من الأخطار والمآزق. فكثير من القصص التي جاءت من بلاد أخرى لتصل إلى «الساحة الأدبية» في مراكز مثل بغداد أو القاهرة تضمنت مادة تمثل إشكالية، بما هي عناصر وثنية أو أوصاف لمعادن وقيم اجتماعية لم يكن من السهل إدماجها داخل الدستور المحكم للقانون الديني وما يصحبه من قواعد النظام الاجتماعي في مجتمع إسلامي يقوم على السلطة الدينية الصارمة. وفوق ذلك، كان الكثير من الحكايات التي تنسب إلى الميراث الأدبي للمؤلفين أنفسهم من عصر ما قبل الإسلام، تتضمن ملامح مثيرة للجدل مثل قصة امرأة الصندوق وحيوتها التي تفوق الحد، وما تنطوي عليه من وعد/ نذير بالإرضاء لليبسدي اللانهائي، وهي ملامح ربما ولدت أيضاً مشكلة بالنسبة لجامعي حكايات (ألف ليلة وليلة). إلا أن هؤلاء المؤلفين لم يخضعوا هذه المواد المُشكّل للرقابة كما جرت العادة في معظم الترجمات الغربية، التي عمدت إما إلى حذف فقرات بأكملها أو إعادة

صياغة أجزاء من النص لتلائم الأذواق والمتطلبات الاجتماعية - الثقافية في المجتمع الإسلامي الأكثر «تحضراً» الذي يشكل جمهور القراء. وفي الواقع أن المؤلفين قد اعتنوا عناية بالغة بتأليف قصة إطارية افتتاحية، تحيط بالأجزاء المفردة للمجموعة كما تفصل بينها، بينما تقدم في الوقت نفسه منظوراً يسمح بفترة انتقادية وتتيح فرصة للتأمل فيما تحمله القصص من مضامين وأفكار ومسائل تتصل بالموضوع. وهكذا، فعندما تروى شهرزاد، ضمن قصصها الكثيرة، قصة تدور حول النشاط الجنسي الجامح، حول المردة الأقوياء، والملاحدة المهرطقين، فإن النموذج الذي تمثله هي شخصياً، باعتبارها البطلة الذكية والورعة في الوقت نفسه، يقصد به ضمان التزام القراء بالطريق الصحيح، اجتماعياً وأخلاقياً. وتتماشى مثلما تعارض فضيلة شهرزاد وتلغي السلوك الفاحش لامرأة الصندوق في القصة الإطارية نفسها، فإن حضورها الدائم بوصفها راوية لجميع الحكايات قصد به مواجهة القارئ عند كل مرحلة، بنموذج السلوك الاجتماعي المثالي الذي يتضمن وضعها المتحرر والمستقل نسبياً.

وهكذا نجد أن «المهمة التحضيرية» للمرأة كما تتضح من القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة)، موازية بما هي صورة أدبية، لعملية التحضر خلال الحقبة المبكرة للحضارة العربية - الإسلامية، التي امتدت فيها هذه الحضارة من الأصول الوثنية «البربرية» إلى المنجزات العظيمة في عصرها الذهبي. إن خضوع شهرزاد لسلطة الملك يلقى تبريراً أخيراً له في فكرة التسليم (في الإسلام) باعتباره المبدأ الذي تقوم عليه هذه الحضارة. وتتمثل العملية التاريخية لتقدم المجتمع المتحضر في ظاهرة اتخاذ هذه الفكرة لمعان مختلفة سواء لدى الرجال أو النساء في ظل النظام القائم على السلطة الأبوية في ذلك العالم الذي تصفه (ألف ليلة وليلة).

الهوامش :

- (١) انظر: Mia I. Gerhardt, *The Art of Story-Telling* (Leiden: EJ. Brill, 1963), p. 398.
- (٢) انقباس جهرهارد ص ٣٩٨، هامش ٢ من K. Dyroff, "Zur Entstehung und Geschichte des arabischen Buches 1001 Nacht", in *Die Erzählungen aus den 1001 Nächten: vollst. Deutsche. Ausg. auf Grund der Burton'schen Engl. Ausg.*, ed. F. P. Greve (Leipzig, 1908), 12: 280.
- (٣) انظر: Gerhardt p. 398.
- (٤) انظر: Gerhardt p. 401.
- (٥) انظر: Emmanuel Cosquin, *Etudes Folkloriques* (Paris, 1922) pp. 265-347.
- (٦) انظر: Enno Littmann, "Alif Layla wa- Layla", in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden, 1956), p. 362.
- ومقال ليمان صورة مختصرة عن مقاله، "Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeiner Nacht", the "Anhang" of his translation *Die enzhählungen ausden Tausendundein Nächten*, (Wiesbaden: Insel, 1976, 1953), 12: pp. 647-738.
- (٧) انظر: Enno Littmann, "Zur Entstehung und Geschichte Von Tausendundeiner Nacht," P. 668.
- (٨) انظر: CF. Nikit Elissceff, *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits* (Beyrouth: Institute Français de Damas, 1949), P. 35.
- (٩) يقوم تفسيرنا على طبعة كلكتا الثانية: "The Alif Laila or the Book of the Thousand Nights and one Night, Commonly Known as : The Arabian Nights Entertainments," التي نشرت الآن كاملة لأول مرة في الأصل العربي مأخوفاً عن مخطوطة مصرية جاء بها إلى الهند ماجور تيرنر. Major Turner, محرر الطائفة، W.H. Macnaghten, Esq. 4 vols. (Calcutta, 1839-42).
- والطبعة من: كما استعنا أيضاً بطبعة بولاق الأولى لألف ليلة وليلة (القاهرة، بولاق ١٢٥٢ هـ / ١٨٣٦ م)، وكذلك لجماعت ليمان وبيرون.
- (١٠) انظر: Evelyne Sullerot, *Woman, Society and Change*, trans. Margaret Scotford Archer. (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971) p. 8.
- (١١) انظر: Sullerot p. 8.
- (١٢) تعليق سوملايت فايرستون CF. Shulamith Firestone على «النشاط الجنسي للفرط» الذي يشكل خطراً على «التفكير المستعمر الضروري لبناء الجنس البشري». «سقطت فايرستون:» كان لابد من تفهيد النشاط الجنسي عن طريق الدين وغيره من النظم الحضارية، حصره في نطاق أغراض التفكير، بحيث اعتبرت أي معمة جنسية خارج هذا النطاق تحرفاً أخلاقياً أو ما هو أسوأ.
- (١٣) من أبرز الأعمال في هذا الموضوع، بالطبع، عمل فيريد. وانظر أيضاً الأعمال الأتية التي اهتمت على مؤلف فيريد Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, (London: Sphere Books, 1969) Norbert Elias, *The Civilizing Process* (New York: Urizen) Books, 1978).
- الذي ترجمه عن الأصل الألماني الذي صدر للمؤلف عام ١٩٣٩ بعنوان: Der Process der Zivilisation
- أشار بيرون بيلهام Bruno Bettelheim إلى مهمة شهرياد «التحضيرية»، في كتابه: *The Uses of Enchantment* (London, Thames and Hudson, 1965).
- (١٤) غير أن تحليل بيلهام - وإن كان مقنعاً - تحده وجهة شهرياد باعتبارها الطبقة النفسية، التي استطاعت أن تعفى الملك من مرض «العصاب» عن طريق قص حكايات الجنيات (Jaiing- tales)، وهو ما يطلق بالطبع مع موضوع بحث بيلهام والهدف من كتابه. غير أن بيلهام لا يدرك تلك العلاقة السببية بين امرأة الصندوق وشهرياد، وعملية حلول إحدىهما محل الأخرى، باعتبارها جزءاً من الصيغة التاريخية والاجتماعية - الثقافية الأوسع، التي جرى على أساسها تأسيس المجتمع القائم على السلطة الأبوية وإضفاء الشرعية عليه.
- (١٥) انظر: Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, p. 46.

- (١٦) انظر: Fatma A. Sabbah, *Woman in the Muslim Unconscious*, (New York: Pergamon Press, 1984), pp. 3-5.
- (١٧) كما ورد في: *The Feminine Mystique* (London: Gollancz, 1963) p. 81.
- «حبسة البيت طفلة بين أطفالها، ملبسة، ليست لها سيطرة على أي جانب في حياتها، تلك هي المرأة التي كان وجودها لا يتحقق إلا بإرضاء الرجل. كانت تعتمد على حمايته اعتماداً تاماً في عالم لا تشارك في صنعه: عالم الرجل. ولم يكن بمقدورها أن تشب لتسأل ذلك السؤال الإنساني البسيط «من أنا؟ وماذا أريد؟». ومن الواضح أن هذا الوصف لا ينطبق على شهرزاد، على الرغم من أنه يكاد يقترب من وصف حالتها بعد خضوعها للملك.»
- (١٨) مقتبسة من ترجمة رلف. بيرتون.
- R.F. Burton's translation, *The Book of Thousand Nights and Night*, printed by Burton Club for private subscribers only, no. 816 (London, 1885), 1:15.
- Burton, p. 22.
- (١٩) انظر:
- (٢٠) للاطلاع على دراسة انتقادية عن نموذج الدور السلي للنساء في العالم الإسلامي، يتميز «بالصمت والجسود»، الذي يلقى قبولاً عاماً، انظر:
- Fatma A. Sabbah, *Women in the Muslim Unconscious*, (New York: Pergamon Press, 1984).
- Burton, p. 29.
- (٢١) انظر:
- (٢٢) انظر تعليقات إيفلين ساليروت *Evelyne Sullerot* من «الحبس البيتي». *Domestic confinement*. *Woman, and Society* Change, p. 6.
- (٢٣) في النسخة العربية لطبعة كلكتا الثانية ص ٢٠. وانظر أيضاً ص ٩ حيث نجد هذا التعبير يستخدم لأول مرة على لسان شهرزاد نفسها، وذلك في حديثها مع أختها دينا زاد حين تخبرها أن تأتي وتطلب أن تترك لها قصة بعد أن «يقضى الملك حاجته» من شهرزاد. وانظر أيضاً طبعة برلن ص ٦ وص ١٤.
- Burton p. 29.
- (٢٤) انظر:
- (٢٥) انظر:
- Gerhardt, pp. 398 and 400.
- (٢٦) انظر: Jerome W. Clinton, "Madness and Cure in the Thousand and One Nights". in *Fairy Tales and Society*, II-1, Allusion and Paradigm, ed. Ruth B. Bottigheimer, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986), pp. 36-51.
- (٢٧) انظر هامش رقم ١٤.
- (٢٨) يعرف كليفون نفسه بأن تفسيره مبني على برهان «واه وسلي»، ص ٤١.
- Clinton. p 43.
- (٢٩) انظر:
- (٣٠) انظر ١, *Arab Studies Quarterly*, 3, "Poetic Logic in The Panohatantra and The Arabian Nights", Ferial Ghazoul, (1983): 14.
- وفي هذا المقال طورت غزول بعض الأفكار التي تضمنتها رسالتها للدكتوراه «ألف ليلة وليلة: تحليل بديهي».
- (Cairo: Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980).
- Ghazoul, "Poetic Logic" p. 14.
- (٣١) انظر:
- " p. 14
- (٣٢) انظر:
- " p. 16
- (٣٣) انظر:
- " p. 16
- (٣٤) انظر:
- " p. 16
- (٣٥) انظر:
- " p. 17
- (٣٦) انظر:
- (٣٧) انظر: Katharine Slater Clites, "The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition" *PMIA*, p. 98, 2 (March 1983): 242.
- ولسوء الحظ لا تذكر جيمس ألف ليلة وليلة في دراستها.
- Burton p. 11
- (٣٨) انظر:
- Burton, p. 13
- (٣٩) انظر:
- (٤٠) انظر تعليقات ليمان Littman على ألف ليلة وليلة في:
- Encyclopaedia of Islam*. new ed. (Leiden, 1956) pp. 360-363.
- Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis*, p. 54.
- (٤١) انظر:

ليس بالحكي وحده

تشتغل شهرزاد

محسن جاسم الموسوي *

ومنذ أن ازدهرت العناية بوظائف الحكاية الشعبية كما قدمها يروبو أولاً، وقبل أن يعجزها جريمانس ويشارك في تحويرها أو تعديلها عدد آخر من البنائيين، تعددت القراءة لـ (ألف ليلة وليلة) وتباينت. لكنها، في أحسنها حالاً، عند تودوروف مثلاً، لم تزل تتعامل مع الحكايات وفق أساسين رئيسين:

- «العجائبي» والمحل بصفته جنساً أدبياً.

- والشخص أو العوامل بصفته ذواتاً للسرد، أو للحكايات؛ فهم هناك من أجل الحدث لا لغيره، ما دامت (ألف ليلة وليلة) تأخذ عما يسميه بالأدب الإنساني، حيث تأكيد الاستكمال وفق مبدأ السببية الآتية التي لا تترك مجالاً للقرينة النفسية أو للمناخ الأوسع للنص، فنحن في هذه النصوص (في عالم رجالات السرد) مادام كل شخصية قصة ممكنة^(٢). أي أننا لزاء هذه القراءة سنكون معنيين تماماً بذلك الانتظام المتكرر، بتلك التكوينات الثنائية متقابلة أو متوازنة للوظائف والعاملين والمحولات التي تتيج لنا أن نتحدث

ربما قاد الانهماك في قراءة (ألف ليلة وليلة) على أنها من أنماط الحكايات الشعبية، أو أنها كذلك كلاً، إلى التركيز على تركيبة أساس داخل أنماط السرد وأزماته. فهناك التحدير، وهناك الاختراق، فالوقوع في الشرك وما يستتبعه من استجاب، فبلوغ الوساطة أو الشراكة، ومن ثم الانفراج؛ فالمتواليات بتدئ مقلوبة لتنتهي عند الوضع الصحيح. لكن هذه التركيبة ما هي إلا واحدة من عدد كبير من مركبات السرد في (ألف ليلة وليلة)، كما أنها في مساق تلك المستسخة، أي الأخذ عن الأصول التاريخية، تستعد من هذا الشكل لعمود إليه في النتيجة كما هو الأمر في الليلة (٩٥٩، ص ٥٤٥، ج ٢)^(١) المأخوذة عن ابن حمدون مثلاً. ومثل هذه القراءات للنية أو لمساق الحدث تعني لزوماً إغفالاً للمتن، أو للخطاب ومعنى تعددياته اللسانية:

(١) أسد الأدب الإنجليزي في كلية الآداب بعنوة تونس.

عن انتظامها في هذا الجنس أو ذاك. أما التعدديات اللسانية التي يشغل بها أصحاب الخطاب الروائي، فلا مجال لها في هذا الحقل، أي أنها ستحال ضرورة إلى المتن، إلى فضاءات منسبة تنوء عنها؛ حسب كرسيفا أو كرسفين بروك روز أو دويت كلرب بين مجموعات النقاد المعنيين بالنص^(٣).

ومن جانب آخر، لا يسع المرء إلا أن يتفق مع آراء تودوروف كلما جرى تخصيص السرد، محكياً مرة أو مكتوباً مرة أخرى؛ فكلما جاءت الصفحات يفضاً بدأ نثير الموت واضحاً؛ وكل ورقة بيضاء يقلبها إلهام الملك كانت توصل له السم الذي يبلغ ريقه وجسده. وتقابل الورقة البيضاء القصة أو الحكاية الموقوفة أو المكبوحه؛ فكل كبح يقابله موت، هكذا كان الحكيم يموت، بينما كان ملك الصين يوشك أن يقتل الخياط وصحبه لعدم وجود ما هو غريب مسلح لديهم، فالخلفاء لا ينامون دون حدث أو مغامرة أو حكاية (الليلة ٣٢٨، ص ٥٠٣ ج ١) مثلاً، ولهذا كان أحدهم يصيح بالحلاق (ج ١، ص ٩٨)؛ «اصدع رأسي بخمرافه عيبرك»، لكن الحلاق ينال الطرد بعدئذ؛ فطلب الحكى قائم، أما النتيجة المستكملة فمرهونة باستجابة القارئ أو المستمع، أي الملقى داخل النص. وفي مثل هذا السياق، تبدو الحكاية شراء للحياة، وتأجيلاً للموت وتسويهاً ومحاولة أيضاً. لكنها اعتراف مدروس بالفن الذي يركنه النخبة إلى الهامش، فيشار منهم عبر طريق آخر يجعل G.K. Chesterton في (بهارات الحياة ومقالات أخرى) بطريه بحب بالغ لا بد أن يكون له وقعه في التأثير على بعض التفسيرات الرمزية للحكاية الإطارية^(٤). وبعبارة سنوات طويلة، كان تودوروف يستقدم مهارة الشكلايين منطلقة من حدودها في رحاب واسعة تتيحها اهتماماته الأوسع وقراءاته التي تيسر له أن يرصد فيها تكوينات فاعلة، هي البديل المؤقت للقراءة التعميمية لـ (ألف ليلة وليلة) وتلك المطلقات عنها. فكلما وجد

القارئ مكونات متكررة كالمجاليبي بأنواعه من أدنى وبلاغي مسرف أو غريب، أو كالحارق أو الغرائبي، سهل عليه أن يتجنب الوقوع في الدمج والتعميم بشأن حكايات كثيرة متباينة. فهناك تسمية لهذا وذلك من الموتيفات المتكررة أو الأنساق أو البناءات والتراكيب. لكن هذا التمييز يصعب عندما يعنى الدارس بتأريخ الحكايات وأشكالها وانتماءاتها وسلالاتها، ولهذا كانت ميا جيههاراد في كتابها النائع (فن السرد القصصي؛ دراسة أدبية لألف ليلة وليلة)^(٥) (برل ١٩٦٣ - بالإنجليزية) تضطر إلى أن تصف الحكايات بأنها سرد شعبي قبل أن تستدرك لاحقاً؛ فتمه وصف متكرر وصياغة جاهزة مما يطلق عليه الشكلايون الروس لاحقاً إعلانات السرد من مطالع ومخواتم... إلخ؛ وعندما تستدرك تقول إن بينها حكايات بمستوى قصصي عال (ص ٤٢).

ولربما تقود قراءة التعددية اللسانية^(٦) في (ألف ليلة وليلة) من جانب، وأشكال الفعل والحوافز من جانب ثان، وكذلك تيمات التعددية داخل الخطاب بأشكالها وصياغاتها الأخرى المتباينة مع (عجاليبي) تودوروف (من صور رسوم وموسيقى وفصوص مرصودة وأقنعة مذهبة لها فعل الحوافز الحرة) من جانب ثالث، إلى تأملات أوسع في فضاءات الحكى التي تبقى (ألف ليلة وليلة) تفتح بهذه الحرية للأذهان والأعمار المختلفة وعلى مر العصور بأهوائها وتمنياتها وخلافاتها؛

فالحكاية الواحدة يمكن أن تنفرط في أخرى، ويجري تأجيل الأولى في تناوب ما كما هو الأمر في «حكاية أبي الحسن العماني» الذي يمر بالبصرة ثم ينفذاد بعدما أجمع له الناس أنه «ليس في البلاد أحسن من بغداد ومن أهلها»، ويقول أبو الحسن؛ «وصاروا يصفون بغداد وحسن أخلاق أهلها وطيب هوائها وحسن تركيبها»^(٧)؛ أي أنه يسأل، فينتفع بالفعل من خلال الإجابة. والجواب هو خطاب آخر، رأى عام سائد يعنى

من القرائن الدالة. وقلما يتم اللجوء إلى التعمية إلا عند التكنية للمتعة بالضياقة وللإستقبال (ببدل مادی محدد) بالحب والكرامة. وعندما ينتهي ماله في نفقاته الكبيرة تستلطفه ابنة الطاهر وتدفع له فيدفع إلى الأب، حتى عرف الأب بالقصة فكان ما يلي:

«قال لي: يا فلان..»

قلت له: ليك.

قال: عادتنا انه إذا كان عندنا تاجر والفقر أننا نضيفه ثلاثة أيام وأنت لك سنة جالس تأكل وتشرب وتعمل ما تشاء.

ثم التفت إلى غلمانه، وقال: اخلعوا ثيابه. ففعلوا. وإعطوني ثياباً رديئة قيمتها خمسة دراهم ودفعوا لي عشرة دراهم.

ثم قال لي: أخرج فأنا لا اضربك ولا اشتمك واذهب إلى حال سبيلك وإن اتمت في هذه البلدة كان دمك هدراً.

(الليلة ٩٥٠، ج ٢، ص ٥٣١).

أي أن إفلاس باث السارد - الفاعل في هذه الحكاية أسقط عنه خصوصيته، فهو (فلان) الآن، كما أن الكناية أو لغة الإشارة والتعميم يستعان بها لبيان ما لا يراد الإفصاح عنه (وتفعل ما تشاء) ما دامت المعنية هي الصبية ابنة المتكلم. أما الفعل فله دلالاته، فخلع الثياب في فضاءات (ألف ليلة وليلة) ليس من باب التعريض والاستهانة فحسب، كما أنه ليس قراراً مادياً، وإنما هو فعل يعنى فقدان هوية سابقة، هكذا تلجأ إليه «تودد» كلما غلبت القضاة والحكماء والمفسهاء. أما الصلحير الأخير فهو جازم لأنه خطاب أمر ولأن وجود مستقبله في الحى يعنى انشغال ابنته به، وهو ما لا يتوافق مع مصالح الطاهر بن العلاء الذى وضع ابنته سيدة في ذلك الوجود الشهوانى. تقول عنها واحدة من الجوارى:

ضمناً مخضوع ما هو خاص إليه. ولهاذا يقول: «فاشتاقت نفسى إليها وتعلقت آمالى برقبتها فقمت وبعث المعقارات والأملاك...». وما يفصح عنه ملفوظه عبارة عن مجموعة من القرائن، نفسية كالشوق والترقب والتعلق، واجتماعية كالمال والثروة. وكل هذه القرائن تحيل على أبى الحسن نفسه وترسم لنا شخصه، وتنبئ لنا استقبال ما يجرى في حكايته الأولى ومناوئتها الثانية التى تنتهى بحسه الطاغى بالفجسية المادية (الليلة ٩٥١ ج ٢، ص ٥٣٢). ومثل هذه الشخصية العازمة على البذل والمتعة لها لغتها، ولستقبلها لغة أخرى أيضاً: فعند عقد الصراط يحى الزعفران في الكرخ يلتقى من هو في طلبه، أى طاهر بن العلاء شيخ الفتيان صاحبهم بعدما أعصره الناس عنه قائلين: «كل من دخل عنده يأكل ويشرب وينظر إلى الملاح». أما ما هو خاص فيرد على لسانه:

«والله إن لي زماناً وأنا أدور على مثل هذا.

فتوجه إليه: يا سيدى إن لي عندك حاجة.

فقال: ما حاجتك؟

قلت: أشتهى أن أكون ضيفك في هذه الليلة.

فقال: حباً وكرامة.

ثم قال: يا ولدى عندي جوار كثيرة منهم من ليلتها بمشرة دنائير ومنهم من ليلتها بأرهمين، ومنهم من ليلتها بأكثر، فاختار من تريد.

(الليلة ٩٤٩، ج ٢، ص ٥٢٨ - ٥٢٩).

أي أن الحوار يفتح في لسان تتحد بصورة المتكلمين، الثرى الباحث عن المتعة والشباب المتجه إلى أجمل حارات الظرفاء والبزازين والصيارفة وأهل المتعة، والشيخ صاحب الفتيان الذى يقم داراً بخدمة وحشمتها لهذا الغرض. وكلاهما يفصح عن نفسه مباشرة وبعدد

وأعرف يا أبا الحسن كم ليلتها وبومها؟ قلت لا: قالت: خمسمائة دينار وهي حبرة في قلوب الملوك^(٨). ولأنه تاجر استقبل المقارنة بلوعة: «قلت والله لأذهبن مالي كله على هذه الجارية». أما الأب فلم يجد عن صفاته التي تفصح عنها القرائن اللسانية: «قال: زن الذهب. ثم قال لغلام: اعمد به إلى سيدتك فلاته». لكن الشيخ نفسه، يمكن أن يتراجع عندما تمرض ابنته ويمود أبو الحسن موفور المال، فيقول له: «يا سيدي أين كنت في هذه الغيبة؟ قد هلكت ابنتي من أجل فراقك»^(٩).

فشمعة لغة أخرى ملهبة بالتوسل والاستلطاف والتلاني: أما أبو الحسن نفسه، فإنه ما إن يوقع عقد بيع قرص تمويد شديد الحمرة ظنه رخيصاً ويعرف من المشتري نفسه وفائدته حتى يكون ما يكون. يقول: «التفت (المشتري) إلى وقال لي: يا مسكين والله لو أخرجت البيع لزدناك إلى مائة ألف دينار بل إلى ألف ألف دينار». ويضيف قائلاً للخليفة: «فلما سمعت.. هذا الكلام نفر الدم من وجهي وعلا عليه هذا الاصفرار الذي تنظره من ذلك اليوم» (الليلة ٩٥١ ج، ص ٥٣٢) أي أن إجابته جاءت استجابة لاستفهام الخليفة عن صفرة علت وجهه، ولم يكن لها من سبب غير حسه بالفجعية المادية. وبينما يمثل الاستفهام الاستهلاكي حافظاً ثلاث حكايات، فإنه يعني أساساً بحكاية فص العميلة الذي وقع لديه. كما أن البنية الدرامية للحوار بينه وبين الراهب في الشراء والعارف بسر قرص التمويد تنبئ هي الأخرى على موقف السخرية والمفارقة من جانب وتتسع للتعديدية اللسانية التي تساعد في تأزيم الموقف من جانب آخر: فالسارد هو أحد الطرفين المتقابلين، فهو البائع والقادم هو الراهب في الشراء:

«قال لي: عن اذنك هل أقلب ما عندك من البضائع.

قلت: نعم (وأنا يا أمير المؤمنين مفتاظ من كساد قرص التمويد) فقلب الرجل البضاعة

ولم يأخذ منها سوى قرص التمويد، فلما رآه يا أمير المؤمنين قبل يده وقال الحمد لله.

ثم قال: يا سيدي أبيع هذا

فازداد غيظي وقلت له: نعم

فقال لي: كم ثمنه

فقلت له: كم تدفع أنت

قال: عشرين ديناراً

فهرمت انه يستهزئ بي

فقلت: اذهب إلى حال سبيلك

فقال لي: هو بخمسين ديناراً

فلم أخاطبه.

فقال: بألف دينار.

هذا كله يا أمير المؤمنين وأنا ساكت. ولم

أجبه. وهو يضحك من سكوتي.

ويقول لي: لأي شيء لم ترد على

فقلت له: اذهب إلى حال سبيلك

واردت أن أخاصمه.

وهو يزيد ألفاً بعد ألف.

ولم أرد عليه

حتى قال: أبيعهم بمشرين ألف دينار

وأنا أظن أنه يستهزئ بي

فاجتمع علينا الناس، وكل منهم يقول لي:

بمع، وإن لم يشر فنحن الكل عليه ونضربه

ونخرجه من البلد

فقلت له: هل أنت تشتري أو تستهزئ

فقال: هل أنت تبيع أو تستهزئ

قلت له: أبيع

قال: هو بثلاثين ألف دينار عذها وامض البيع

قصص الحب في (ألف ليلة وليلة)، لكنه على الرغم من ذلك يبقى من بين فئة التجار التي تمسق وتنفق، ويبدو التمييز بينها الآخر في الدلالة على الحب.

وإذا كان (قرص التعمود) يشكل حافزاً ديناميكياً في حكاية ثلاثة مناوبة تفتح على التساؤل في نفسه وفالده، فإنه لا يملك غير دلالة المادية في الثانية، ويكاد يصبح تأليفياً يعاون في معرفة شخصية المتحدث وهمومه وطموحاته كما أنه يتمظهر في أي سلعة ثمينة ما دام العماني منهمكاً بقيمته لا بطاقته العلاجية؛ وهو يختلف مثلاً عن ذلك الخاتم المرصود في كف الملك اليميني (الليلة ٩٣٨، ج ٢، ص ٥١٤)؛ فمن الصعب أن نقول عن وجوده عنصرأ غارقاً على أنه مولد للفعل، ولربما كان مهدداً للأحوال؛ فالقبطان يقول لأبي صير عن الخاتم:

«إذا غضب الملك على أحد وأراد قتله يشير عليه باليد اليمنى التي فيها الخاتم فيخرج من الخاتم بارقة فتصيب الذي يشير عليه فتقع رأسه من بين كتفيه، وما أطاعته المساكين ولا قهر الجبابرة إلا بسبب هذا الخاتم فلما وقع الخاتم من إصبعه كتم أمره».

أي أن الخاتم المرصود يحقق الاستقرار لا الاضطراب، الركود لا السرد، فالأخير يستدعي فعلاً ما، وألا يستبدل بفعل داخلي (كالتأمل والاستعداد) أو التجريد كالحوار غير الدرامي؛ ولهذا كان الملك يصمت عما حل به استدراجاً للاستقرار، بينما يتساءل عن سر مجيء أبي صير الذي أمر بإلقائه في البحر؛ وأما أرسيناك في البحر؟ كيف فعلت حتى خرجت منه؟ لكن السرد يستعيز عن ركوده بمفارقة ساخرة أخرى، فهو يجهل ما يعرفه المستمع والمتلقي، أي أن أبي صير عثر على الخاتم وأن بمستطاعه الانتصار عليه. أما إعادة

فقلت للحاضرين: اشهدوا عليه، ولكن بشرط أن تخبرني ما فائدته وما نفعه قال: امض البيع وأنا أخبرك بفائدته ونفعه فقلت: بعثك فقال: الله على ما أقول وكيل».

أي أن الراغب عارف بما يريد، وأبو الحسن جاهل بما يجري، وكلاهما يتصور الآخر هازئاً. لكن الحوار يجري بين طرفين عارفين بشأن السوق والماطلة، وكلاهما يقدم حالة من أبناء السوق أو المتعاملين بالبيع والشراء، كما أن خطاب العامة يتنمى إلى هذا السوق، ولهذا يستند إلى أعراف وقرارات وتصرفات واضحة في الأذهان. أما درامية المشهد، فتتحقق من خلال المفارقة الساخرة التي يحويها الموقف والتصعيد الحاد الذي ينشأ على وضع المتكلم النفسي (المفتاح من كساد قرص التعمود) والذي ينبغي أن يفرج عند عقد البيع لولا حب الاستطلاع الذي قاد إلى ما قاد إليه.

وبينما لا يتسع التحليل البنيوي لمثل هذه التراكيب الحوارية التي تنتمي وتستند في فضاءات الأعراف والتقاليد والعادات والرغبات القائمة في المجتمع التجاري، فإن حب الاستطلاع الذي يدفع بالعماني إلى التساؤل ومعرفة السر والصفرة التي علت وجهه لاحقاً يشكل أحد المؤثرات المتكررة في الحكايات التي لفت انتباه تودوروف في غير هذا الموضع. فحب الاستطلاع في (ألف ليلة وليلة) يمكن أن يولد فعلاً ما، لكنه غالباً ما ينتهي بصاحبه إلى الهلاك^(١٠).

ومن الواضح أن الحكاية المناوبة شغلت حيزاً أكبر، كما أنها انفجرت عن أحداث أثرت في الفاعل، بينما لم يبد عليه المشق بدرجة التأثير التي نالها قرص التعمود. ولهذا تتقابل الحكاية على صعيد الشخوص بصيغة الظاهر بن العلاء التي نالها المشق فلذت، فثمة رجل وامرأة، ولولا العودة إليها لهذا العماني غريباً على

لاختزال مسافة التحول من مكان إلى آخر ومن مكانة اجتماعية إلى أخرى، من تاجر إلى ملك، ومن أعلى إلى أدنى، فابن الملك يطل من فوق إلى فوق، ويرى الصبية، ويحل عند الباب ليرى العبد ويذهب إلى السوق ليرى الصبية عند التاجر؛ أى أن الرواة فى (ألف ليلة وليلة) لا يتورعون عن ارتداء ألبسة المعاجز، فها هى المعجوز فى تلك الحكاية تبدو لابن الملك الشاب الجالس وحيداً حائراً عند باب الدار التى كشرت التحذيرات منها «شمطاء كأنها الحية الرقطاء وهى تكثر من التسبيح والتقديس وتزيل الحجارة والأذى من الطريق»؛ فالوصف لا يستقيم مع الفعل إلا لغرض التضاد الذى تكثر منه الحكايات وتلجأ إليه فى توازياتها الأساس^(١٢). وما دام السرد يستدعى الاستجابة للرغبة (أبناء الملوك خاصة)، فإن الرواة يخترقون ما هو شرعى أو مقدس بما هو وسيط ملتبس؛ ولهذا كان ابن الملك يتخيلها بهذا التضاد ويناديها بـ «يا أمى» قائلاً: «عاملينى معاملة السادات للمعبد والمجل أدركنى وإذا مت فأنت المطالبة بدمى يوم القيامة». فمن الواضح أن لغته تستند إلى ما هو هامى، كما أنها تأخذ عن اللهجة البغدادية الدارجة (بالمجل)، وتستعين بمرجعية الظرفاء والعشاق فى العصر الوسيط، عندما كان الميت فى سبيل الحب يجد الشفاعة عند المجتمع. لكن مثل هذه التعددية داخل لغة الشخصيات تتيح للراوى أن يخفى تماماً وتتسلل بديته فى تحقيق ما هو منكر اجتماعياً (خداع الزوج التاجر والتغريب بالزوجة ولربض عشق الشاب) وما هو متوافق مع الظرف والعشق فى العصر المذكور^(١٣).

الخاتم المرصود إلى الملك فتأتى انسجماً مع قوانين ثنائية المحمولات التى تلجأ إليها مثل هذه الحكاية القائمة على التقابل والتوازي؛ فأبو قبر مدفوع بالأثنية والغيرة ليربك الأجواء ويهدر المقالب، وأبو صير مجبول على المحبة والوداعة والطيبة ليستعيد للأجواء الهدوء والاستقرار. فكان أن جاءه الخاتم المرصود مصادفة فى سمكة لاستعادة الركود للحكاية، والحكم عليها بالانتهاء. أى أن ظهور «الخارق» يستند إلى مكانته فى السرد، وعلى الرغم من صحة المقولة التى يوردها تودوروف فى أن حضور الخارق يعنى سردياً ضرورة، فإنه قد يظهر فى السرد لاستكمال غرض آخر، أى عود الأمور إلى نصابها مثلاً^(١٤).

ومثل هذا الخاتم ولدور مختلف كان القناع المذهب فى الليلة ٥٩٩ (ج ٢، ص ٢٧٩)؛ فشراء ابن الملك للقناع من أبى الفتح بن قيدام التاجر لا يقود إلا إلى ما هو إدماجى فى بناء الحكاية، إنه «أداة توريط» كما يقال فى قصص الجريمة مثلاً، فالهدف هو زرع الشك فى قلب التاجر بزوجته الشابة، وبالتالي تيسيرها لغرض المعجوز الآخر، أى الجمع بينها وبين ابن الملك ما دام قد عشقها ودفع للمعجوز المال لهذا الغرض. أى أن القناع قد يقود إلى فعل لدى التاجر، وهو ما يحصل، فيساعد فى تطوير الوظيفة التوزيعية وانتقالها إلى مستوى الفعل. لكنه لم يكن كذلك من جهة الشاب صاحب الرغبة فى اللقاء؛ فهو يبتاعه فى ضوء وصية المعجوز غير حارف بما تريده منه، لكن عملية الشراء توضح ثراء وسعة يده وثقانيه فى طلب لذته. أى أنه قربنى فى هذا المجال، وتبقى المعجوز فاعلاً وسيطاً قادراً على تجميع الأدلة والمقالب ودفعها باتجاه ما تريد؛ فالمعجوز فى الحكاية المذكورة هى الراوى، بينما يبقى الآخرون دمي مخركهم كما نشاء. ولولا عدم استجابة الحكايات لتأويلات الرمز وصدها لذلك، لقال المرء إن القناع المذهب يأتى رمزاً انحرافياً يحيد بالحكى عن الواقع

اسم رجل لأنها زاهدة في الرجال فيها ولدى
اعل عنها لغيرها.

وبعدها تنامي المخاطر يفوز بها إبراهيم، لكنه يفاجأ
بالصندلاني وصحبه قد تنكروا بزي الملاحين ليخطفوا
منه جميلة ويلقون به (منجاً) في عربة ببغداد (ص
٥٤٢، ج ٢). أي أن الصورة التي تدخل مكوناً بصرياً
في الحكى تستنفذ إمكانات الوظيفة التوزيعية في بنية
إضافية مولدة تبقى على العلاقة بصاحب الفكرة
الأساس، الحبيب المرفوض، الذي يرتكب كل الحماقات
لبلوغ غايته.

وليست التكوينات البصرية قليلة الحضور في
حكايات (ألف ليلة وليلة). وعلى الرغم من أن الرواة
ينسبون تفاصيل الصورة بعض الأحيان، كما هو في
الليلة (١١٩، ج ٨، ص ٢٤٥) أي «حكاية عسيز
وهزيرة»، ومن يسميها الراوى «ابنة دليلة»، فإن صورة
الغزال كانت صورة دنيا، رسمتها لنفسها بما يقيها
جميلة عذبة صعبة المثال منذ أن قررت هجر الرجال؛
وهكذا كانت ابنة عمه تحلله منها، بينما كان تاج
الملوك قد رأى الصورة فوق في غرام صاحبته، وكان ما
كان:

فالصورة هي التجسيد الكلى للجمال خارج طائفة
الزمن ما دام القرار في تجاوز ما هو فان، وبضمنه الحياة
الزوجية. وكلما وضع القرار أصبح التحدى قائماً؛ وتختم
ظهور أطراف الصراع. وتشغل حكاية الحافظ البصري
على أساس الانشداد بين قطبين، متضادين من الخارج،
متصارعين لدرجة الخطر. وبينما تتيح أدوار الفاعل
التقرب من القصر مثلاً ما دامت دنيا ابنة ملك جزائر
الكافور (ج ١، ص ٢٥٣ - ٢٥٥)، فإن شروط التقرب
إندالية أولاً، فعزیز ابن تاجر، أي أنه لا يرتقى إليها كما
يقول (ص ٢٥٥)، كما أنه خصى (ص ٢٥٤)، أي
أنه لا يخشى المجازفة الآن إذ لا خطر منه عند التصادم.

البحرى إلى مملكة البحر المعجبة بعاداتها وخلاتها.
فالرواة يجدون ضالتهم في المياه. فهنا لا متسع للخيال
ينطلق فيه ملوناً مختلفاً غريباً غامضاً، يتسلطون عليه
بارتياح، بينما تبقى الحرفة الأصلية محدودة كتلك التي
يظهر فيها الصياد أو بالأحرى التي يستعين فيها الرشيد
بملاسه ليطلع على الجلسة المعقودة في بستانه بحضور
الشيخ إبراهيم، حارسه الثقى الذى ينسى الورع أمام
الجمال الطاغى لأنيس المجلس.

وكلما كثرت التكوينات الأدائية أو البصرية
اجتمعت خيوط الحكى بقوة أكثر؛ فإبراهيم بن أبي
الخصيب صاحب مصر ما كان له أن يقع في غرام
جميلة بنت أبي الليث التي لا يطمع رجل في بلوغها
لولا الصورة التي وجدها عند كتنى (الليلة ٩٥٣، ج ٢،
ص ٥٣٤)؛ فالصورة تستند إلى ما يتيح لوظيفتها
التوزيعية أن تنامي في رغبة طاغية لدى إبراهيم لرؤية
صاحبته، وكان أن شد الرحال من مصر إلى البصرة،
ومنها إلى بغداد الكرخ، وإلى درب الزعفران حيث يقيم
ابن عمها الرسام أبو القاسم الصندلاني.

وبينما يدفع أبو القاسم بالشاب إلى البصرة، تبدئ
مواقف المفارقة في الاشتغال داخل السرد؛ فالصندلاني
يكتسب خطته عن إبراهيم، والشاب يزداد شوقاً واستعداداً
للتضحية كلما علم بمواصفاتها؛ يقول له الصندلاني
أبو القاسم:

«ما على وجه الأرض أجمل منها ولكنها زاهدة
في الرجال ولم تقدر أن تسمع ذكر رجل في مجلسها»
وهي «جبارة من الجابرة»^(١١).

ونقول له زوج بواب الخان في البصرة:

«الله الله يا أخى أن تشرك هذا الكلام لعل
يسمع بنا أحد فتهلك فإنه ما على وجه
الأرض أجبر منها ولا يقدر أحد أن يذكر لها

ولهذا يجري إبداله بصديقه تاج الملوك. ويتم اللجوء إلى دور التاجر أيضاً، لكن التكرار مسموح به لابن الملك، والسوق يتيح اللقاء بالخاصة، وهكذا تأتي المعجزة وسيطاً، لشراء القماش، ثم لنقل رسالته، وتحمل العقوبات والعهديات (ص ٢٦٠ - ٢٦١). ولا يمكن لمقدمة تنبئ على صورة أن تحل باللقاء حسب، فثمة تبعات أخرى: فالصورة هي لفتها الخاصة، لفتها التي تشكلت بدلاً لما ترفض. فلفتها المفلوطة مليعة بالتهديد والوعيد (ص ٢٦١)، ولفتها البديلة هي الإنصاح عن ذاتها الأخرى. وتتمدد هذه في سر رفضها للرجال، ذلك التمام الذي رأته فيه ما رأت، والذي يمكن أن ينمعه الشكلايون بحافز التأويل المزدوج مادام يرفض المقاربة الاحتمالية وينشق عنها باتجاه آخر لا يستند إلى التسبب الآتئ أو المنطقي. ولهذا كان الوزير الحاذق المرافق يأتي إلى إبطال الحافز (التمام) بالصورة على واجهة قصرها في

بستان الراحة والمتعة الأسبوعية (ج ١، ص ٢٦٥). والصورة إعادة للتمام بتشكيل مختلف يستكمل ما لم يظهر فيه. أي أن الإبطال لا يتحقق إلا بالمعرفة، معرفة تفاصيل التمام ودلالاته، وبهذا تكون الصورة استكمالاً بجهاز السبب الذي نتجت عنه حالة رفض الرجال لديها، وهي - أي الصورة - تستجمع إمكانات الحوافز وتعيد دفعها في الاتجاه المضاد للتأثير في الشخصية المعنية. وبينما كان شهریار يتعرض لإجهاض مماثل متصل، كانت الصورة تؤدي فعلها في المرأة بما يتقابل مع الحكاية الإطار ويتوازي معها باتجاه الانفراج في الشخص والأفعال.

وهكذا تبدو (ألف ليلة وليلة) وقد اشغلت في أكثر من نسق، وعلى أكثر من وقيرة، لتظهر متجددة دائماً، مستدرجة لمزيد من القراءات، ولمزيد من الأفكار والآراء والاستجابات، فضاء مفتوحاً لا ينتهي عند حد.

الهوامش

- (١) طبعة بولاق (صورة الخفي).
- (٢) بنظر كتابه (The Fantastic (Ithaca: Cornell UP., 1970); The Poetics of Prose (Oxford: Basil Blackwell, 1977). وكذلك بنظر محمود طرشة، سائلة ليلة وليلة (نونس - ليبيا، الدار العربية، ١٩٧٩) ص ٣٣، حيث ورد التعبير (الناس الحكايات) نقلاً عن موسى أبي ناضر بدلاً من (رجال السرد).
- (٣) من بين أهم ما صنف هو: The Rhetoric of the Unreal (Cambridge, 1981; Rept, 1986) كريتز. أما كتابات كلر وكريستينا فمعروفة.
- (٤) تراجع كتاب المؤلف الذي يورد تصوير جسترز، الوقوع في دائرة السحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي (بيروت، الإنماء، ١٩٨٦، طبعة ٢٠٢٢).
- (٥) تراجع الصفحات ٤٣ و ٤٥ و ٤٦ من: The Art of Story-Telling.
- (٦) في التعددية الساتية داخل الخطاب لم يزل كتاب باحثين الخطاب الراوي مؤثراً. ترجمة محمد بركة (الدار البيضاء).
- (٧) الليلة ٩٤٨، ج ٢، ص ٥٢٨.
- (٨) الليلة ٩٤٩، ص ٥٢٩ ج ٢.
- (٩) الليلة ٩٥٢، ج ٢، ص ٥٣٣.
- (١٠) تراجع كتابه Poetics of Prose، فصل: رجال السرد، ص ٧٣ - ٧٧.
- (١١) In The Fantastic, he says: "every text in which the supernatural occurs is a narrative", p 166.
- (١٢) لكنه يصيب تماماً في رأي آخر عندما يقول: "إن فرض الخارق الدرامي هو أن يترك أو يحترق أو يسهط أو ينفق القارئ في ذلك"، ص ١٦٢.
- (١٣) تراجع فكرة فرمال غزول في: The Arabian Nights: A Structural Analysis (Cairo, 1980), p.49
- (١٤) الرؤاء، الموضي أو الظرف والظرفاء (طبعة بيروت: دار صادر)، ص ٩٤ و ١٠٦ و ١١٢.
- (١٥) الليلة ٩٥٥، ج ٢، ص ٥٣٧.

جسد المرأة -

كلمة المرأة

الخطاب والجنس

في الكتابة العربية (الإسلامية)

السرد والرغبة : شهرزاد

ندوى ماطى دوجلاس*

مجموعات من المستمعين الذين يختلط عليهم الأمر فلا يميزون بين الأدب والفعل الجنسي. ويختلف بطلنة القرن العشرين الفرنسية عن سلفتها العربية الفارسية؛ فهي تصورها القدرة على تملك ناصية الأمور. إذ حين تحاصرها الرغبة، من كافة الاتجاهات، تفشل في السيطرة عليها، مما يؤكد تفوق شهرزاد عليها. إنها التي تقوم بتنظيم العلاقة بين الرغبة والنص حتى وإن كان ذلك لا يتخذ شكلا مطلقا.

إن شهرزاد التي تتناولها بالدراسة هي كاتبة ذات طبيعة جنسية أيضا، بإمكانها تطويع الخطاب (والرجال) بالجسد؛ فالجسد يمدّها بالقدرة على الكلام - أي أنها تقاوم العنف الذكوري بجسدها وكلماتها التي تفيض بأنوثتها. وعلاوة على ذلك، تقوم شهرزاد بالسرد لترشيد الرغبة ومن ثم النشاط الجنسي برمته.

ولا شك أن الإطار الحكائي لـ (ألف ليلة وليلة) - أي التمهيد والخاتمة، كما يطلق عليهما عادة - يعد

ظلت شهرزاد الأنثى التي تنسج الحكايات في (ألف ليلة وليلة) تتربع على عرش الساردین شرقا وغربا، حيث باتت ترمز إلى فن القص لأمد طويل. فقد كان لتمكينها اللغوي وقدرتها الملحوظة على تسخير الخطاب، الأثر في استشارة غيرة الكتاب، ابتداء من إدجار آلان بو Edgar allan Poe وانتهاء بهجسون بارت John Barth.

وهناك رواية ممتعة لرايمون جون Raymond Jean تدعى (القارئة la lectrice) (وقد تحولت إلى فيلم سينمائي أيضا) تنطوي على وهي نقدی وتمتاز فيها الرغبة الجنسية والأدبية، وكذلك الإغراء الأنثوي والسرد، وتؤدي بطلتها الجميلة دور شهرزاد المصرية؛ حيث تسرد نصوصها (هي في الواقع تتلوها بصوت مسموع) على

* أستاذ الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة تكساس.
ترجمة: ماري تريفز عبد المسيح، قسم اللغة الإنجليزية - جامعة القاهرة.

من أقوى الأطر السردية فى الآداب العالمية. وإذا كان الإطار السردى لـ (ألف ليلة) قد راق للكثيرين لأمد طويل، فإن ذلك لا يرجع إلى أنه ينطوى على الجنس والعنف مما فحسب، وإنما يرجع - فضلاً عن ذلك - إلى العلاقة الفريدة التى نشأت بين الرغبة الجنسية والسردية.

والنقاد الذين تناولوا (ألف ليلة) بالدراسة عديدون، كما أن الكثير منهم قد تطرق إلى إطارها الحكائى فى كتاباته النقدية. وينقسم المنهج التفسيرى إلى مدرستين فهناك التفسير الذى يركز على مفهوم «اكتساب الوقت» Time gaining. وهناك التفسير الذى يركز على مفهوم «الاستشفاء» Healing. ولو نظرنا إلى الإطار، من منظور شهر زاد، لاحظنا أن هذا الإطار يعد إحدى تقنيات «اكتساب الوقت»، ويظهر ممثلاً للأحداث السردية الأخرى فى النص، التى تعمل على اكتساب الوقت، أو تستخدم للحفاظ على الحياة. وتذهب ميا جيرهارد Mia Gerhardt (فى كتابها «فن القص: دراسة أدبية لألف ليلة وليلة»، ص ٣٩٧ - ٣٩٨، ليدن: ١٩٦٣) إلى أن إطالة شهرزاد الحكى تهدف إلى كسب الوقت، حيث تتابع حكاياتها إلى أن تبلغ النصر فى النهاية. وبالمثل، يلحظ برونو بيشلهام Brono Bettelheim (فى كتابه «استخدامات السحر: معنى القصص الخرافية وأهميتها»، نيويورك: ١٩٧٧، ص ٨٧) أن سرد القصص الخيالية للنجاة من الموت يعد من المواضيع الرئيسية التى تنبى عن بداية حلقة قصصية. وبعد بيشلهام من أفضل النقاد الذين تبنا مفهوم «الاستشفاء». ويرتكز هذا الناقد، الذى يتبع منهج التحليل النفسى فى دراسته، على البطلين: شهرزاد وشهرزاد. وتمثل شهرزاد الأنا (Ego)، وفقاً لتفسير هذا المنهج، فى حين يقع نظيرها الذكسى تحت طاءة الهو (Id). ويعمل النص بجوانبه كافة على تحقيق التكامل فى شخصية الملك. وتكامل الشخصية الذى يتم ترجمته

إلى مصطلحات يوج، هو مفهوم أساسى فى مناقشة جيروم كلينتون Jerome Clinton فى بحثه «الجنون والشفاء فى ١٠٠١ ليلة» نشر فى Studia Islamica، ٦١ (١٩٨٥)، ص ١٠٧ - ١٢٥. ذلك لأن الأطروحات التفسيرية الخاصة باكتساب الوقت تتداخل تداخلاً واضحاً مع الأطروحات الخاصة بالعلاج.

ويتجه النقد الفرنسى مؤخراً اتجاهها مغايراً لعنصر الإطار، حيث يبدى اهتماماً بفكرة الرغبة. وقد أبرز أندريه ميكل André Miquel (فى مقالته «ألف ليلة زائد ليلة»، ونشرت فى Ceritique littérature Populaires، ٣٦ (مارس ١٩٨٠، ص ٢٤٣) الترابط القائم بين الرغبة وشهرزاد. ويؤكد جمال الدين بن شيخ هذا الترابط (فى كتابه «ألف ليلة وليلة أو الكلام الحبيب» باريس: Galimard، ١٩٨٨) ويذهب إلى أن القاص البارع يصبح «مكتون» جوهر الرغبة tout éter de desir. أما إدجار روبرت Edgard Weber (فى كتابه «سر ألف ليلة وليلة: الكلام المهرم/ المتداخل فى شهرزاد Le Secret des mille et une nuits: L'inter ... dit de Sheherazade) وهو كتاب يستحق القراءة برغم عنوانه الذى يحاكى عناوين الأفلام السينمائية وغلافه المثير - فهو يتبع منهج التحليل النفسى عند دراسته حال الرغبة فى هذا العمل الذى يعد من كلاسيات الآداب العالمية. ومع ذلك، ينبى عن كاتب الدراسة العديد من أليات النص، بل تهبط شهرزاد إلى مرتبة أدنى مما هى عليه، وتغدو مجرد تجسيد للكلام (فهو يطلق على أحد الأقسام فى كتابه العنوان التالى «شهرزاد أم الكلام (Parole)»).

إن كل هذه الآراء عن شهرزاد والإطار تتميز بخاصية أساسية نهيمن عليها جميعاً، فكلها آراء لوعى ما قبل التمييز الجنى بالمعنى الفكرى لا التاريخى. إن جعل شهرزاد تمثل مكتون الرغبة (وتسويتها بالكلام) وقصرها على دور الشافى، يصرف الانتباه عن كل من

قوة شخصيتها وسيطرتها على الموقف، في الوقت الذي يحجب ديناميكية قوة الذكر - الأنثى.

وتفجؤنا هذه النزعة اللاتسائية بشكل مسرف في كتابات فاطمة المرنيسي، الكاتبة النسائية المغربية (في كتابها «شهرزاد ليست مغربية»، الدار البيضاء، ١٩٨٨) التي تذهب إلى أن شهرزاد لاتعدى كونها «فتاة شابة تتسم بالبراءة، قد ساقها حظها العائر إلى فراش شهریار. فلم تفلح شهرزاد سوى في تحقيق الغلبة الخارقة للبراءة». وهذا الرأي من شأنه الاستهانة بدراسة شهرزاد وفطنتها من جهة، وقدرتها على المبادرة وبراعتها في الأداء من جهة أخرى. إن حظها العائر لم يسقها إلى فراش الملك، ولم تكتب لها الغلبة نتيجة ضربة حظ خارقة. وما يشير السخرية أن الكتاب الإبداعيين قد بينوا بجلاء المدلول النسائي للإطار الحكائي الذي يصور براعة السارد. وعلى سبيل المثال، هناك كتاب من أمثال بو بارث (Barth) (يحركهم دافع الفيرة، مع أن شهرزاد ليست كاتبة العمل ولكنها السارد الرئيس له) شرعوا في إخفاء منجزات شهرزاد الأدبية والجنسية.

إن الإطار وحدة أدبية متكاملة، ذلك برغم الفصول الإضافية لليالي شهرزاد السردية. ولذلك، فإنه لا يجوز اقتطاع مقدمة العمل والنظر إليها على أنها «نص أولى/ تمهيدى Pre-text» كما يذهب بن شيخ. وقد جرت العادة، بالمثل، على الاستهانة بالخاتمة، حتى إذا لم يتم تجاهلها بالكلية، مع أنها تعد في صميم الحكاية، من حيث إنها تميد التعريف بمضمون المقدمة عبر خاتمتها الأدبية. وقد أشار معظم النقاد ابتداء من مهاجر هاردي إلى ما جعلوه تعارضا بين الغرض الظاهري لقص شهرزاد ومضمون العديد من الحكايات المروية التي تقدم نماذج من النساء الفاسقات. وتحمل هذه الأطروحة خطرين: فهي إما تغالي في الاعتماد على منهج تفسيري آلي يتبع

التحليل النفسي (وقد أوضح كليتون أحد شراكة)، أو أنها تنزع إلى تقييم مدلول كل حكاية وأثرها خارج النسق الكلي لـ (ألف ليلة). وفي كلتا الحالتين، فإن هذه النظرة خارج الموضوع بمعنى من المعاني، حيث إن إطار القص يحتوي، كما يتضح فيما بعد، على عناصر مستقلة عن مضمون الحكايات المروية.

وبسنا تقسم الإطار إلى ستة أجزاء تيسر علينا تحليله:

١ - يفتح الجزء الأول برغبة شهریار في رؤية أخيه الأصغر شاه زمان، وكانا قد اختلفا منذ عشرين عاما، فقد دفعت الرغبة شاه زمان إلى السفر إلى أخيه. وبسبب له هذه الفرصة اكتشاف غيابة زوجته، وفي أثناء زيارته شهریار يكتشف غيابة زوج أخيه الملك الأكبر.

٢ - أما الجزء الثاني، فهو يحتوي على سفر الأخوين اللذين بهجران مملكتيهما بسبب السلوك المشين لزوجات كل منهما. وفي هذه الرحلة، يقابلان العفريت الذي اختطف شابة ترغبهما على مضاجعتها تحت التهديد بالموت. وفي نهاية تلك الواقعة، يقرران العودة إلى مملكتيهما، والامتناع عن الاقتران الدائم بالنساء.

٣ - وتتضمن الجزء الثالث رد فعل شهریار العنيف على الأحداث السابقة التي تقع في الإطار، حيث يسرد لنا لقاءاته الجنسية التي لا تتعدى الليلة الواحدة التي تنتهي، في معظم الأحوال، بقتل شريكته.

٤ - وتدخل شهرزاد إلى مسرح الأحداث في الجزء الرابع. وبرغم اعتراض والدها، فإنها تصر على أن تتقدم إلى الملك. وتجنّد أختها دنيزاد لمعاونتها في خطتها. ومن هنا، يتدعى السرد.

٥ - ولا يتوقف الإطار عند هذا الحد إذ يستمر إلى الجزء الخامس ملازما أداء شهرزاد القصص الذي يمتد ألف ليلة وليلة.

ولا يجوز الجمع بين ممارسة القص ومضمون الحكايات المروية. وإذا كانت الحكايات التى تروىها شهرزاد تقع خارج الإطار (وقد يكون من الأفضل القول إنها تقع داخله)، فإن ممارسة القص هى تكملة للإطار. وعلينا التنبه إلى أن شهرزاد، حين تسترسل فى القص، لا يكتفى وجودها؛ شأنها فى ذلك شأن أية أداة من الأدوات الأدبية الزائلة. إنها سارد متطفل، يظهر لنا فى بداية وختام كل ليلة على الأقل، كما يظهر شهرهار ودينزاد بشكل عرضى، وهما شخصيتان تنتميان إلى الإطار الحكائى.

٦ - رأتى الجزء الأخير للإطار خاتمة سعيدة له، إذ يعلم شهرهار أنه قد رزق ثلاثة أولاد (وهو خلف محفوظ بحق) وكافى شهرزاد على ذلك بإقامة حفل زفاف لها. وفى نسخة أخرى مطولة من الكتاب، تتزوج شهرزاد من شهرهار، كما تتزوج دينزاد من شاه زمان، بينما يجرى الإعداد لتدوين نص (ألف ليلة وليلة). ويمش جميع فى سعادة ووفاء ولا يفرقهم سوى الموت.

إن الرغبة تكمن فى صميم إطار (ألف ليلة). ولكن النص يطرح إشكاليته، ثمة رغبات لائقة وأخرى غير لائقة. وعلى نحو أدق، هناك أنماط لائقة وأخرى غير لائقة من الرغبة. ولا تنحصر توجهاتها وكيفية إشباعها. والمقياس لتوافر اللهاقة من عدمه لا يكمن فى التناقض الأخلاقى بين هذه وتلك، أو يقتصر على المفهوم الضيق لكل ما هو عادل أو غير عادل، بل يجاوزهما ليبلغ المجال الدبنى لكل ما هو ملائم ومن ثم يحقق الإشباع.

وتبرز أهمية الرغبة منذ الأحداث الأولى فى الإطار، فشهرهار يشتاق إلى أخيه. وليس هناك غرابة فى ذلك فى البداية. ولكن، سرعان ما تنجم عدة مشكلات عن هذا الاشتياق، لأنه يحرك الأحداث التى تتوالى فيما بعد.

إذ بإشباع هذه الرغبة، أى بسفر شاه زمان لزيارة أخيه، يتسنى للملك الصغير اكتشاف خيانة زوجته، وهو الاكتشاف الأول الذى يفتتح سلسلة من الاكتشافات. ولا تعد رغبة شهرهار فى رؤية أخيه مجرد أمنية بسيطة، ولكنها تعنى الحاجة إلى «الأخر»، والآخر هنا ذكر. وما نلاحظه فى الأحداث الاستهلاكية بالنص هو إشارة إلى الرغبة فى المثلية الاجتماعية والافتراق، وهى إشارة تتأكد أهميتها فى الأحداث اللاحقة من (ألف ليلة). وعلينا التمييز، فى هذا المجال، بين المثلية الاجتماعية والمثلية الجنسية. أما الأولى فإنها لا تنم عن علاقة جنسية بحال من الأحوال، بل عن علاقة اجتماعية بين فردين ينتميان لهوية جنسية واحدة. وهناك دراسة بارعة لهذا النموذج من العلاقات قامت بها إيف كوزفسكى سيدويك Eve Kosofsky Sedgwick (فى «بين الرجال: المثلية الاجتماعية للذكورة فى الأدب الإنجليزى»، نيويورك ١٩٨٥). وقد اجتاحت الغرب نزعة لتفسير نماذج المثلية الاجتماعية بوصفها مؤشرات على المثلية الجنسية، ما خفى منها وما ظهر. ويعكس ذلك كله مدى استحواذ فكرة المثلية الجنسية على الحضارة الغربية وخلق المثلية homophobia الذى أصابها منذ نهايات المصور الوسطى. وفى الإطار الحضارى العربى هناك حضور للمثلية الجنسية، ولكن دون أن يكون فى ذلك ما يسبب التوتر فى هذه الحضارة. ولم يتحرج المؤلفون العرب القدماء من مناقشة نزعة المثلية الشهوية homo-eroticism الذكورية وهم يصدد الحديث عن الاشتهااء المغاير heterosexual.

أما فى (ألف ليلة)، فإن الرغبة فى المثلية الاجتماعية تنشأ عنها علاقة ذكورية تتمدد مشكلاتها، وتضارع العلاقة بين شهرهار وشهرزاد فى أهميتها.

إن الزوج الذكر بشكل إشكالية مركزية فى إطار (ألف ليلة وليلة). وقد يبدو المظهر الخارجى لتلك العلاقة التى ترد فى كافة النسخ مظهرًا شاذًا، مما أدى

في أسفار السندباد. ولكن التلميحات المتضمنة في لفظ «دنيا» وقول شهریار إن عليهم شد الرحال «في حب الله» يضيفان على الرحلة طابع البحث الروحي. أما إذا نظرنا إليها عبر إطار الحكاية، من حيث هو كل متكامل، فإننا ندرك أن تلك الأسفار ليست سوى تجارب لإساءة التعلم mislearning، فالملك شهریار هو العنصر المحرك للرحلتين، ويتعب شاه زمان وشهریار بسبب رحلتهم الأولى إلى غيابة زوجيهما.

أما الرحلة الثانية التي قام بها الأخوان، بوصف كليهما زوجا مذكرا، فهي تجمع مشكلات الأجزاء الثلاثة الأولى للإطار، مما يستأنف الأحداث السالفة ويشير إلى الأحداث اللاحقة. ويقترح شهریار تلك الرحلة نتيجة اكتشافه غيابة زوجة حين أطلعه شاه زمان على ذلك؛ حيث رآها تنغمس في مقعة جسدية مع أسود ليس من جنسها (وهذا بعد اختلاطا جنسيا غير محبوب). ويحسن هارلو Harlow (في كتابه «الشرق الأوسط») الإشارة إلى التلميحات المتعددة في النص على مفهوم العائلة والجنس والطبقة. وينطلق الأخوان بعد ذلك ليقابلوا الشابة التي عطفها العفريت. وبعد هذا اللقاء ذا أهمية فيما يتعلق بأطروحتنا، ولذلك نتناوله بالتفصيل.

يسمح الأخوان، عند الوصول إلى الشاطئ، صرخة عظيمة تصدر من جوف البحر. وفجأة تنشق المياه، ويندفع منها عمود أسود لا يتوقف عن الارتفاع. ويحتاج الرعب الأخوين، ويتسلقان شجرة للاختباء بين أغصانها. ويحول هذا العمود الأسود إلى عفريت، يخرج حاملا صندوقا زجاجيا كبيرا. ثم يفتح الصندوق، فتخرج منه سيدة شابة جميلة، يجلسها تحت الشجرة، ويخاطب العفريت المرأة بما يكشف عن أنه اختطفها ليلة زفافها. ويخلد العفريت إلى النوم، وقد أسند رأسه إلى حجر السيدة الشابة. وتلفت الشابة فلا تلبث أن تلمح الأخوين بين أغصان الشجرة، فتزجج رأس العفريت عنها، وتدعو الملكين إلى النزول إليها، وتصر على طلبهما برغم

بمعظم التقاد إلى التفاضل عنه (غالباً يتم توضيح دور شهریار دون شاه زمان، وقلما تذكر علاقتهما)، كأن الحكاية بإمكانها الاستمرار دون الاثنين؛ فهي تروى عن ملك يرثل ويعود فجأة، ليكشف غيابة زوجة، فيطردها ويرثل مرة أخرى بقلب مثقل، ثم يلتقي والعفريت مع المرأة الشابة، فيتحول ضد كل النساء، ويتخذ قرارا بأن يضاجع امرأة كل ليلة لم يقتلها بعد ذلك (هذا على حد قول فاطمة المرينسي). ومن ثم، يتبين لنا أنه لا بد للزوج الذكر أن يؤدي وظيفة أخرى.

إن شهریار، بعد اكتشافه أن زوجته تضاجع العبد الأسود، يقرر الفرار هو وأخوه شاه زمان كما يقرر ترك العالم بوصفه زوجا ممثلا اجتماعيا. والاستعمال المتكرر للفظ «دنيا» لا يخلو من الدلالة؛ فأصل لفظ «دنيا» يشير إلى أدنى الأمكنة، فهو يمثل الجانب السلبي للعالم لأنه يفاير الروحانية، ويقترن بالمفهوم السلبي للجنس والأنثى دائما. وعند رحيل الزوج المماثل اجتماعيا، تنقلب الأشياء رأسا على عقب في النص.

إن هناك تباينا بين الزوج والزوج المغاير جنسيا heterosexual، وربما يكون وجود نموذجين من الأزواج أحد العوامل التي تفجر سلسلة من الأحداث الغريبة؛ إذ حين يتوجه شاه زمان لتوديع زوجة - أي وهو يصعد تلبية رغبة شهریار في المثلية الاجتماعية - يكشف فعلة زوجه المشينة. وما يحط من قدرها ليس أنها قد اختارت الطاهي رفيقا تضاجعه، ولكن لأنها خانت إخلاص الملك لها. وحينما يقوم شهریار وشاه زمان برحلة المثلية الاجتماعية بتقابلان والعفريت، يخاطب المرأة الشابة. وتغير هذه المقابلة مسار الأحداث السردية، على نحو ما يتضح لنا فيما بعد.

وترتبط الرغبة في المثلية الاجتماعية التي ترد في إطار (ألف ليلة) ارتباطا مركبا بفكرة السفر، إذ عادة ما يكون الترحال ذريعة للتعلم ونضوج الخبرة، كما نجد

رفضهما الخائف، وحين يكرران الرفض، تهددهما بالموت على يدى العفريت، فيهبط الاثنان من فوق الشجرة برفق، إلى أن يصلا إليها. وحينئذ ترفع ساقيهما، وتدعوهما إلى مضاجعتها مهددة لهماهما بالموت. ويتوسلان إليها أن تغلى سبيلهما، ولكنها تعاود تهديدهما، فيضاجعهما الأخ الأكبر وبيعه الأخ الأصغر. وهناك إضافة لهذا المشهد فى طبعة بولاق لـ (ألف ليلة) يظهر فيها الأخوان وهما يتجادلان حول من يكون الأسبق فى أداء المهمة. وعند الانتهاء من المهمة، تطالبهما بخاتميتهما، حتى تضيفهما إلى مجموعة الخواتم الأخرى التى أخذتها من باقى الرجال الذين ضاجعوهما، وذلك لكى يصل عدد المجموعة إلى مائة خاتم. وبعد الاستماع إلى هذا التفسير من السيدة الشابة، يصرخ الملكان: «الله. الله. لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم». يسلم الرجلان خاتميتهما، وتضيفهما السيدة إلى مجموعتها، وتطلق سراح الآخرين مرة أخرى بعد أن تهددهما بالموت.

وتأتى هذه الحادثة فى قلب الرحلة الثانية، أى فى قلب تجربة الأخوين التى تسمى التعلم *mislearning*. ومن شأن شهرزاد أن تبطل أثر تلك الحادثة، وهو ما تتمحور حوله الدروس التى تلقىها. وقد قدم لنا وير Weber تحليلاً للصور الجنسية فى هذه الحادثة: أى فى صورة العمود الأسود والصندوق لـ ووفقاً لمنهج التحليل النفسى فالشكل العمودى يقترن بالقضيب، بينما يقترن الصندوق برحم المرأة. كما ينبه الناقد الفرنسى إلى أن تلك الحادثة تحتوى على تبادل الأدوار، إذ نشاهد الملكين وهما يسددان نحو العفريت ما اقتصر فى حقهما. ويتمادى هذا التحول فى الأدوار، حيث يسفر هذا اللقاء عن انعكاسات مضادة، وتقابلات، مع المفامرات السابقة للملكات الخائفات، فشاء زمان قد خائنه زوجه مع الطاهى الكريه، وشهریار خائنه زوجه مع العبد الأسود. ويتقلب الحال، هنا، فالشابة تخون رفيقها

العفريت مع ملكين متزوجين. وهناك انعكاس فى الأدوار الجنسية والاجتماعية. وتوضح هذه الدلالة حينما تستدعى زوج شهریار العبد الأسود، من فوق الشجرة، كى يياضعها. وفى موازاة ذلك، تستدعى الشابة الملكين من فوق الشجرة ليياضعها. ويقترن دورهما بدور العبد على أحد المستويات. معنى ذلك أن وجود الشجرة فى الموقفين لم يكن من قبيل المصادفة. ذلك لأنه إذا كان هبوط العبد الأسود من الشجرة يظهره على هيئة القرد، فإن الأمر يشبه ذلك مع الأخوين اللذين تدنبا إلى مستوى الحيوانية، بل لعلهما وصلا إلى أدنى مستويات التدنى، وتحولا إلى رمز فعال، يوضح ما يسفر عن تحول المرء إلى مجرد أداة جنسية.

وهناك تجاور فى هذه الحادثة، بين زوج مذكر وزوج من هيئة جنسية مغايرة، وتتسم علاقتهما بالتعبد البالغ لأنها تجمع بين عفريت وشابة. وفى الواقع، يحدد العفريت والشابة العلاقة المتصدعة بين أى زوجين، فهو يضمها فى أسره، بينما تخونه حين تتاح لها الفرصة.

ومن مستهل الحدث، يبدو المضمون الأخلاقى لوضع السيدة الشابة أكثر غموضاً من موقف الملكات، إذ عندما يتادىها العفريت معلنا اختطافه لها ليلة زفافها، يبادر القارئ بالتعاطف معها منذ اللحظة الأولى. وليس هناك مصير أبشع من أن يختطفها عفريت. وما هو أنكى من ذلك حدوث الاختطاف ليلة الزفاف، أى ليلة اقترانها الجنسى مع زوجها الطبيعى. ويجوز، نظرياً، تبرير انحرافها الجنسى بوصفه رد فعل على اغتصابها وأسرها. لقد ظلمت، وبأى سلوكها الاستغلالى رد فعل إزاء ما وقع عليها من جنس الذكور. وإذا كانت تشارك الملكتين فى فعل الزنى الذى اقتترفاه، فيما سبق، فإنها تمثل أيضاً الطرف الذى أضير وتتقم من الجنس الذى أساء إليها. ولذلك، فهى تتجهج المسلك الذى ينتهجه شهریار فيما بعد (وفى بعض الطبقات ينتهجه شاه زمان بالمثل). تلك السمة المزدوجة لدور الشابة تضعف من حكم كليتون،

(مزدوجاً) للاقتران في علاقة، كما يمثل أوج نضوجها، وهي علاقة قد نضجت في مرحلة أسبق من النضج. ألم يمارس كل من شهرهار وشاه زمان الجنس مع امرأة واحدة في ظروف مشتركة، وعبر إطار سردي واحد، إنهما يشتركان في مغامرة واحدة وسيدة واحدة، وبأى رد فعلهما شفاهاً وأتياً بالأسلوب نفسه.

كما تظهر حادثة الشابة عنصرًا مركزيًا آخر في الإطار، وهو الترابط بين الجنس والموت، فالشابة تغريهما بالهبوط من فوق الشجرة، مهددة إياهما بالموت، وتلجأ إلى التهديد أكثر من مرة، لترغمهما على مضاجعتها. وتؤثر مركزية هذه الحادثة على نقطة الترابط القابلة للانفجار، بحيث تشير إلى أحداث سابقة ولاحقة. فلقد قتل شاه زمان وزوجه ورفيقها حينما اكتشف متعتهما الأئمة. والعقاب الشديد الذي أوقعه عليهما بغر الخاطر جاء لاستثارة غضبه. فلموقفه هذا أثره في تأكيد الترابط بين الجنس والموت. وسوف ينفخ شهرهار في قله المتكرر لخليلاته من النساء بعد انقضاء متعته الليلية. ورغم اختلاف فعله المتعمد عن رد فعل شاه زمان التلقائي، إلا أنه لا يختلف عنه في الربط بين الموت والجنس.

لذا، يقترب فعل شهرهار المتعمد اقترانا مباشرا بالحادثة التي مر بها هو وأخوه مع السيدة الشابة. وبينما كانا عائدتين بنبه شهرهار أخاه شاه زمان إلى أن كحنة العفريت تفوق محتتهما، ثم يستعيد المقابلة التي جرت مع الزوجين التحسين، ويتشهى إلى قرار العودة إلى المملكة مع شاه زمان، على ألا يجدا تجربة الاقتران بأمرأة قط. ويختتم: «وبالنسبة إلى فسوف أطلعك عما سأقوم به». ويصدر شهرهار أوامره إلى الوزير بقتل زوجته، ويقوم بقتل جواربه بنفسه، وعزم على أن يقض بكارة امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد أن ينالها. ويودع الملك شهرهار أخاه

حين يمرر سلوكها، ويضفي هذا التبرير على ماسبق من أحداث ليضمحل زوج شهرهار أيضاً. ولكن السلوك الاستغلالي للشابة التي اختطفها العفريت، أيما كان مبعثه، لا يمكن تبريره لأنه يتنافى والنسق الأخلاقي السائد في (ألف ليلة وليلة).

وبعد أن تفصح الشابة عن مكيدتها، يجيب شهرهار وشاه زمان في صوت واحد: «الله. الله. إن كيدهن عظيم». والإجابة المشتركة حاسمة. ولا يحتمل حكم الذكور أى تشكيك في هذا المجال، فقد وردت الآية: «إن كيدكن عظيم» في سورة يوسف (الآية ٢٨). وليس الهدف من التناص، في هذا المجال، مجرد استدعاء النموذج المتعارف عليه لزوج الحاكم المصري التي ولت بسيدنا يوسف، وما يلي ذلك من أحداث، فقد استخدمت الصيغة في العصور الوسطى بوصفها «لازمة أدبية» تستدعي أحاييل النساء، وتستمر إلى يومنا هذا في الأدب العربي كما جاء في قصة قصيرة لنجيب محفوظ (كيدهن) في همس الجنون. يسرور: دار القلم، ١٩٧٣ ص ٧٩ - ٨٩) وأخرى لتعيم عطية (نساء في المحاكم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠ ص ٨٢ - ٨٨).

إن استخدام هذه العبارة يضم الشابة، في (ألف ليلة) إلى حلف ابنة عمها المصرية، ذلك الحلف الذي يشمل النساء كافة. وقد صيغ الدرس في نبرة دينية، حين أصدر الرجلان حكمهما على الجنس النسائي بأكمله، متضمنًا زوجيهما دون شك.

وتتطور النزعة الأحادية التي تتسم بها تصريحات الملكين على إيهادات أدبية؛ فالصوت السارد عادة يعرف شخصية صاحبه. وينطق الملكان بصوت واحد، حين اندمج صوتيهما السارد، ليصيرا شخصا واحدا. وهل هناك وسيلة أفضل لوصف الشخصية المذكورة من أن يسمح لفردين منها بالتعبير عن رأى واحد في آن؟ لقد تحقق للزوج المذكور غاية الأدبية. ويمثل الصوت السارد تعبيراً

شاه زمان إلى مملكته حيث يخرج بعدها من مسرح الأحداث. ثم تتوالى سلسلة من مواقف الليلة الواحدة، تشهد لدنيا فى المستوى الاجتماعى الذى تنتمى إليه النساء اللامى يضاجهن ثم يقتلن.

دون شك، أساء شهريار التعلم من الدرس الذى تلقاه. فقد أصيب بجرح فى الصميم، مثلما أصيبت الشابة التى اختطفها المفريت فى ليلة زفافها. وعلى العكس من أخيه شاه زمان، فهو لا يقدم على قتل زوجته الخائنة على الفور، بل يتيح لنفسه الفرصة للاعتداء بأفعال السيدة الشابة وأنفعالها. فسوف يحاكي موقفها الاستغلالى من الجنس الآخر. فهى تمده بنمط جديد للانتقام الشخصى من الجنس الآخر كله. والسيدة تنتهج مسلكا أنثويا يتضح حينما تضيف خائمتى الملكين إلى مجموعتهما. فقد قضت وقتا ممتعا مع ثمانية وتسعين رجلا، ويكمل الاثنان الأخيران العدد إلى المائة. فالنمط الذى تتبعه هو: (١) التهديد بالموت. (٢) الجماع. (٣) نهاية العلاقة. أما نمط شهريار الذكورى، فإن استجابته تأتى إلى النمط الأنثوى بصورة عكسية، تسير وفقا للنظام التالى: (١) الجماع. (٢) الموت. (٣) نهاية العلاقة. إنها امرأة تستغل العديد من الرجال، وهو رجل يستغل العديد من النساء. وفى كلتا الحالتين تسم العلاقات بالقصر والسطحية. ونلاحظ انكسارا فى عنصر الزمن الذى يتسم بالانقطاع. وتترتب أحداث جديدة على ما فرضه شهريار من عقوبة الموت على كل ممارسة جنسية. وإذا سألنا ترميفه، فإنه يمثل القسوة البالغة ضد النساء. إنه قاتل قادر على الاستمرار فى سلسلة من الأفعال دون أن يصيبه أذى، ويرجع ذلك إلى كونه ملكا. وقد يتسبب هذا القتل المستمر فى شقاء وعاباء، لكنهم عاجزون أمام سلطته.

ومن منظور آخر، هناك تشابه بين الموت الذى يتبع الممارسة الجنسية والموت الصغير le petit mort - ذروة

اللذة. ولذلك، تبدو أفعال شهريار على أنها صورة ساخرة للسلوك الجنى الذكورى غير الناضج. ولا تتاح الفرصة الكافية لنسج الرغبة مع الوقت، إذ يقتلها الموت/ الشبق. وتتسم علاقاته بنمط واحد من الإفراط الجنى الفج، على نحو يودى إلى انحراف الرغبة والممارسة الجنسية. وليس من قبيل المصادفة أن تأتى امرأة لتمزق هذا النمط، وتستبدل به نمطا جديدا للرغبة، نمطا يبرز المفهوم الأنثوى للمثعة.

تلك المرأة هى شهرياد التى تتميز بالنبوغ الذهنى، فقد حفظت الكتب والقصائد والحكمة. وعلاوة على ذلك، فإنها على دراية بالأمور، وذكية، وحكيمة، وأدبية. ومنذ البداية، حين أبدت لوالدها رغبتها فى الزواج من الملك، فقد عقدت العزم على تحرير القوم من طغيانه أو أن تموت دون ذلك. ويستشيط والدها غضبا، ويحاول أن يشيها عن عزمها، شارحا لها حقيقة الوضع، إلى درجة أنه يطرح عليها مثالا لخطورة الأمر، ولكن دون جدوى. ويضطر الوالد أن يخبر الملك برغبتها. ويشرح الملك ويطلب من الوزير أن يأتيه بها فى هذه الليلة. ويخبر الوزير شهرياد بالأمر، فتفرح لذلك كثيرا، وتخبر دنيازاد أنها سوف تستدعيها كى تطلب منها الاستماع إلى قصة، بعد أن يفرغ الملك مما يفعل. وتنتظر دنيازاد تحت الفراش، وتنتظر إلى أن يقضى الملك وطره. وهذا الموقف الذى يجمع الشخصيات الثلاث معا يضع دنيازاد وشهرياد فى موازنة فعلية مع الزوج شهريار وشاه زمان. وحين تطلب الأخت الصغرى الاستماع إلى حكاية (بعد أن قضى الملك وطره) كما أوصتها أختها، يوافق الملك. وتستهل شهرياد دورها فى الأدب العالمى. وتربط دنيازاد الجنس بالسرد، فهى تشهد الفعل الجنى بين الملك وشهرياد ثم تطلب الاستماع إلى الحكاية.

وتتوالى فرحة شهريار وشهرياد (فيستخدم الاثنان فعل فرح فى التعبير) على نحو يضعهما فى موقف الندية. وتولد العلاقة بينهما على هذا الأساس، فتختلف

يستبدل بالنسق الذكوري غير الناضج للشهوة والإشباع والانقضاء ، النسق الأنثوي النموذجي للرغبة المستمرة الممتدة. ومن ثم ، يؤدي امتداد الرغبة ، عبر الزمن ، إلى تطويع العلاقات وانتهاج ممارسة جنسية تستعد عن الاستغلال. وعندما تنجح شهرزاد في تغيير مفهوم الرغبة ، تغدو سيدة الرغبة. وإذا كانت بحكمتها الجنسية قد تشابهت مع نساء الكتب الجنسية الأخريات ، فإنها تختلف عنهن في أنها أخذت على عاتقها تلقين الذكورة كيفية الممارسة الجنسية الراقية.

ويتسنى لنا التحقق من أداء شهرزاد المثقن إذا قارنا حكاياتها بالقصة المصرية القديمة المعروفة بعنوان «شكاوى المصرى الفصيح» ، ذلك لأن إطار الحكاية الفرعونية بمائل إطار (ألف ليلة وليلة) ، فهو يتعلق بالتداخل بين كتابة النص والعدالة وهداية الملك المستبد. ولكن الفلاح الذى يعيش فى الدولة القديمة يقبع تحت أهواء سيده وليس العكس ، كما هو الحال فى (ألف ليلة) . إن الحاكم القادر لا يمنحه العدالة التى يصبو إليها ، ولكنه يشجعه على عرض شكاواه الفصيحة طلباً للمعالة لكى يتسنى كتابتها وحفظها للأجيال القادمة. وقد اعتبر البعض شهرزاد نموذجاً للتأليف الأنثوي العربى ، ولم ينسبوا إلى فاروق أساسى بينها وبين فلاح الواحات ، وهو أنها لم تكن كاتبة نصها. لقد تعلمت محوياته وعملت على نشرها. وبعد ذلك تم تدوين النصوص التى تولدت عن الحكايات بانتهاء شهرزاد من روايتها. ولم يكن ذلك بقصد نسبة العملية الإبداعية إلى شهرزاد ولكن بقصد تحويل العمل من الأسلوب الشفاهى إلى الكتابى ، وهو أحد الأمور التى سوف نتناولها فيما بعد.

إن ما يشغل رغبة شهرزاد فى الزواج من الملك هو تصميمها على تخلص العالم من طفائه ، ولا يخلو ذلك من دلالة ، فهى تود أن تبت الحياة مرة أخرى فى علاقة الزوج المغاير الذى كان عليه مواجهة الزوج المسائل اجتماعياً. وقد كان الخلاف قد دب بينهما فى عدة

شهرزاد عن كل النساء السابقات فى النص ، اللاتى يجسدن الرغبة الجسدية المحض ، واللاتى يصرحن بها بشكل مباشر. إن زوج شهریار تستدعى العبد الأسود مناديه عليه : «يا مسعود ، يا مسعود». أما الشابة التى اختطفها العفريت فترفع ساقبها فى دهوة صريحة إلى الجماع. والرجال لديهم مجرد أدوات جنسية. وتتميز شهرزاد عنهن ، أى عن كل النساء اللاتى سبقن دخولها إلى النص ، وكن مجرد كائنات ذات شهوانية مفرطة. وبشكل استغلالهن الرغبة جانباً من المشكلة التى تعمل ابنة الوزير - أى شهرزاد - على حلها.

لقد اقتضت مهنة النساء السابقات (على شهرزاد) على عضوهن الأنثوى ، أى أن رغبتهن كانت تعمل على المستوى الشهوانى فقط. أما شهرزاد فتضيف إلى الجسد الكلمة مما يخلق تحولاً فى مفهوم الرغبة. ولكن هناك سمة مشتركة بين شهرزاد وبنات جنسها ، فقد وصف سلوك النساء الأخريات بأنه كيد. وكذلك تلجأ شهرزاد إلى حيلة خاصة بها - وهى حيلة السرد - كى تحقق غايتها. وقد صيغ البناء القصصى لحكاياتها على نحو يترك المستمع مستشاراً عند الشروق. وتبلغ بذلك أقصى مستوى من الحيل النسائية لأنها تمثل الحيلة الممتدة إلى نهاية النص التى تستثير المستمع (عبر القصص) لم تمنع عن إشباعه (لأن نهاية الحكاية تكتمل فى ليلة قالية).

ولا تعد تلك المعالجة للرغبة السردية مجرد وسيلة لاكتساب الوقت ، حتى لو اقتضت على ذلك فى البداية ، فهى أداة تعليمية أساسية. إن شهرزاد لم تجاهر بمعارضة النمط المثهالك للجنس الجسدى الذى فرضه الملك ، وإنما حولت إشكالية الرغبة عن المجال الجنسى - الذى صدم فيه شهریار - إلى عالم النص. وهو عالم شديد الاختلاف عن عالمه وأكثر ليونة. وتطرح شهرزاد - بقصصها نوحاً آخر من الرغبة ، تمتد من ليلة إلى أخرى ، ولا يخبر رحيقها على نحر يجعلها تتخطى التغيرات التى تحدثها الأيام. وبعد ذلك ، بالمفهوم الجنسى ، تحولاً

مواقف متفجرة شاذة فيما قبل. وإذا كان شاه زمان قد أعيد إلى مملكته فلم يكن ذلك من قبيل المصادفة، ذلك أن رحيله قد أزال إمكان ظهور زوج مماثل اجتماعيا، زوج قد يهدد علاقة شهریار وشهرزاد اللذين يمثلان الزوج المغاير جنسيا.

ولكن هذه المهمة لم تكن سهلة، لقد وقع على شهرزاد عبء تصحيح الوضع، بإحياء الممارسة الجنسية الصحيحة، والإبقاء الصحيح، والرغبة الصحيحة. وكان عليها، بوصفها امرأة، أن تدحض التعاليم التي أرسنها امرأة أخرى، أى رفيقة العفريت. وترافق دنيازاد شهرزاد عند إحلال النص للجنس، مثلما كان شهریار فى رفقة شاه زمان، حين وقعا فى أسر سجينة العفريت.

لقد اكتسب الملك خبرة معرفية، وتشكلت لديه أنساق فكرية كان عليه أن يكتشفها من جديد ويتخلى عنها. ذلك لأن المعرفة الذكورية قد انتصرت، قبل دخول شهرزاد إلى مسرح الأحداث على المستوى المرئى، حيث تكثر الإشارات إلى فعل الرؤية. هكذا، شهد شاه زمان مشهد خيانة زوج أخيه بأكمله، بل إن موقفه هو موقف المتلصص (من يختلس النظر إلى عورة الآخرين). وبوازي هذا الاكتشاف اكتشفه المسبق لخيانة زوجه. وحين يفصح شاه زمان لأخيه عن خيانة ملكته، يصف الفجعة التي رآها. ولا يصدق شهریار الاتهامات، ويصر على مشاهدة الأحداث بعينه، وبجبه شاه زمان: «إن أردت أن ترى محتك بميتيك فافعل». وتظاهر الأخوان بعزمهما على الخروج إلى الصيد، كى يعودا سرا إلى المدينة، ويصعدا إلى سطح القصر، كى يتسنى لشهریار مشاهدة الحقائق بعينه. وبذهب محسن مهدي إلى أن الإطار العام لا يكف عن تأكيد الأهمية البالغة للمشاهدة الحية والتجربة المباشرة.

وإذا ربطنا بين الإيماءات المتكررة للرؤية ونشاط شاه زمان التلصصى، تبين قوة ذكورية نشطة، تتمثل فى

الذات/ المشاهدة للموضوع/ المشاهد. وهذا على حد قول لوس إريجارى Luce Irigaray، يعد نشاطا فى المجال البصرى، يؤهل الذكورة لوضع إيجابى، فالسيطرة البصرية الذكورية هى التى تسود من دون شك. ولكن قد تتزعزع القوة الذكورية وتغدو مشار شك، حين تؤدي النساء - أو الموضوع المشاهد - دورا إيجابيا فى العلاقة الجنسية التى تصبح موضع الاهتمام. وما يشكك فى القوة الذكورية أيضا، تلك الأزواجية الأخلاقية للتلصص. إنه نشاط استحواذى يمكن تفسيره بوصفه نظرة غير مشروعة، على حد قول فيليس تريبل Phyllis Trible (فى كتابه: «نصوص الرعب، قراءات نسائية أدبية للحكايات السردية بالإنجيل». فيلادلفيا، Fortress Press ١٩٨٥)، بينما يستحق سلوك النساء المشين اللوم أيضا. وتؤكد الجانب البصرى يفسر طبيعة الرغبة كذلك، لأن إصرار شهریار على أن يرى بنفسه هو بمثابة القوة التى تدفعه إلى إشباع تلك الرغبة المشينة، التى تعد المحرك للأحداث السردية المهولة.

أما شهرزاد فهى تطرق دربا مغايرا. إنها تسرد النص ليكون توجيها شفاهايا، وتغدو الذكر فيه مستمعا، أى رفيقا سلبيا. وفى إطار (ألف ليلة)، تطرح حاشيا السمع والبصر بوصفهما وسيلتين خياريتين لاكتساب المعرفة، فنحن بصدد مناظرة تترسب فى فكر المصور الوسطى الإسلامى، الذى يعاير قيم الحواس، ويهتم بحاستى السمع والبصر خاصة، ويصوغ المناظرة حول أفضلية السمع على البصر أو العكس. ويردنا خليل بن أبيك الصلدى الكاتب الموسوعى (ت. ٧٦٤هـ/١٣٦٣م) فى مقدمة تلخيصه الوافى لسير المكفوفين (فى كتابه «نكت الهميان فى نكت العميان»، تحقيق أحمد زكى باشا، القاهرة: المطبعة الجمالية ١٩١١) إلى مثل هذه المناظرات، ويورد الحجج اللغوية والفلسفية التى تؤكد تفوق حاسة السمع على حاسة البصر. وإذا اطلعنا على (ألف ليلة)، من هذا المنظور، نجد أن إطارها يتفق

المتعارف عليها. ولكن، لو قارنا العمل بنص آخر شبيه به وهو (مائة ليلة وليلة) الذى يدور أيضا حول الخيانة الأنثوية والسرد، سرعان ما يظهر لنا الاختلاف الشاسع بينهما، إذ تأتى خاتمة الحكاية فى هذا النص قبل أن يبدأ السرد. وفى الواقع، فإن الخاتمة تطرح فى الأدب العربى القديم إشكالات نقدية خاصة. ولكن (ألف ليلة) تقترب اقترابا شديدا من المعالجة النصية فى الأدب الغربى، لو قسناها من هذا المنطلق.

وهناك خاتمتان لـ (ألف ليلة)، إحداهما طويلة والأخرى قصيرة. وفى الطبعين المتاحسين لنا، تروى شهرزاد بثلاثة أولاد، وتحيط الملك علما بهذا البناء حين تطلب منه أن ينقذ حياتها من أجل أولادها لئلا يصيروا أيتاما بعدها. ويجيبها شهرزاد بأنه كان قد قرر أن لا يقتلها منذ وقت طويل بعد أن تبين له أنها «عفيفة نقية، حرة، نقيّة». وحينما يمتدح الملك فضائلها لوالدها يستبدل بـ «الثقوى» «الذكاء» (حرة، نقيّة، عفيفة، ذكية)، وتتسع أريحة الملك لتشمل سائر أرجاء المملكة، فتزدان المدينة، وتوزع الخيرات على الفقراء، وبعم الخير والإحسان. ولا ينتهى استمرار قصة الحب الرومانسية هذه سوى الموت الذى هو نهاية كل حى.

أما الطبعة الأكثر طولاً، فتتميز بوصف تفصيلي للاحتفال بالعرس. ويعلن شهرزاد أنه قرر الزواج من شهرزاد ويستعدى شاه زمان. ويقص الملك الأكبر على أخيه الأصغر كل ماوقع عليه بما فى ذلك حكايات شهرزاد. وهناك يفضى إليه شاه زمان أنه كان يضاجع امرأة فى كل ليلة أيضا ويجهز عليها فى الصباح. أما الآن فهو يود أن يقترب من نديزاد، وتوافق شهرزاد على ذلك شرطاً أن يظل الزوجان معهما. وتستعرض السيدتان مجموعة من الملابس الأنيقة أمام زوجيهما، يصل عددها إلى سبعة أثواب. يتلو الشاعر أبياتا من الشعر لوصف كل واحدة من السيدتين، ويتمجن لنا من الوصف السردى والأبيات أننا بصدد فرحة جنسية، ذلك

والانجاء الإسلامى السائد، فمحاولات شهرزاد المتكررة للتوصل إلى الحقيقة، عبر حاسة البصر، قد ضلته. وهو يهتدى، بعد ذلك، باستخدام حاسة السمع، حين يستمع إلى حكايات شهرزاد السردية.

وتفضى حكايات شهرزاد إلى ثنائية أخرى بين الحقيقة والتخيل، فالسمى وراء الحقيقة ورغبة شهرزاد فى التوصل إليها، خلال مايراه بعينه، سعى بعد من قبيل الخيال، لأنه يقوم على نهج خاطئ. ولكن عامل التخيل - عبر الاستماع - هو الذى يفضى إلى التوظيف اللائق للرغبة، فالرحلة التى قام بها مع شاه زمان سمياً للعلم رحلة جسدية، تربت عليها نتائج خاطئة، وهو فى حاجة للاستماع إلى رحلة شهرزاد السردية لمراجعتها. ومن ثم، فإذا كانت «ليالي» شهرزاد السردية قد تعددت، فإن ذلك يرجع إلى أنها بمثابة رحلات لإشباع «الرغبة»، والكشف عن أغوار اللاهوى، هكذا يقوم الأدب بمهمة ترشيد التجربة. ولست بصدد تقديم مفهوم حدائى للأدب فى هذا المجال، فما تقوم شهرزاد المثقفة بصياغته فى أسلوب ممتع، يلخص الحكمة المتوارثة للحضارة التى تنتمى إليها. لقد أدركت أنها إذا أحسنت تقديم تلك الحكمة استطاعت تصحيح التعاليم الخاطئة التى تخلفها التجربة الشخصية المحدودة الأفق.

ولا تثمر تعاليم شهرزاد عن الرغبة غير خاتمة الإطار الحكائى، والخاتمة تتمثل فى القرار السديد بالزواج. ونحن نطيع تعريف ماريانا تورجوفينك للخاتمة (فى كتابها: «الخاتمة فى الرواية»، نيو جيرسى: Prince-ton UP ١٩٨١) الذى يميز بين الخاتمة closure والنهاية ending، حين تذهب إلى أن النهاية هى «آخر وحدة يمكن تعريفها فى العمل، الجزء، المشهد، الفصل، الصفحة، الفقرة، الجملة». وترى أن الخاتمة هى الاستنتاج المنطقى للحكاية. وتأتى خاتمة الإطار فى نهاية (ألف ليلة) مع الجزء الذى يطلق عليه البعض «الخطاب الختامى» epilogue. وقد يبدو ذلك من الأمور

لأن الأزباء التى ترتديها السيدتان توحى بنماذج وأدوار جنسية مختلفة، بعضها تقليدى والآخر أكثر تحجراً. فارتداء الأزباء الخاصة بالجنس الآخر، وما يترتب عليه من الشهاب فى نوع الجنس، يعمل على تأكيد الإثارة الجنسية Transvestism، فتبتسم شهرزاد وتثنى لإغواء شهریار. وكما يذهب برتون Rrichard Burton (فى كتاب «ألف ليلة وليلة» Burton Qube edition دون تاريخ)، فإن الأداء الاستمرضى الذى تقوم به الأختان يقع على قريبتها الملكيين موقع السحر، حيث يفرهما الحب والاشتياء. وفى نهاية عرض الأزباء هذا يخلو كل ذكر إلى أنثاء. أما الوزير، فيتم تنصيه حاكماً لسمرقند. وأما الأخوان فيحكمان المملكة بالتناوب، حيث يتولى كل منهما حكمها يوماً واحداً، ويصدر شهریار أوامره إلى الناسخين بتدوين كل ما وقع بينه وبين شهرزاد فى كتاب حتى يتم الاحتفاظ به فى خزائنه. ولا يعكر صفو هذا العالم الرومانسى سوى الموت. ثم يخلف شهریار حاكم آخر يكتشف هذه الكتب فيقرأها ثم يأمر بنسخها ليتم توزيعها على نطاق واسع.

وأهم ما نستدل عليه من خاتمة الحكاية الإطار أن شهرزاد قد أصابت حينما أشبعت رغبتهما بالزواج من الملك، إذ ترب على هذا الزواج أن تحولت الممارسة الجنسية من الاقتران بالموت إلى الاقتران بالخلق، حيث كانت شهرزاد، فى نهاية حكاياتها، قد أنجبت ثلاثة أبناء. وبأى هذا التغير نتيجة تغير نمط العلاقات الجنسية. فإرجاء إشباع الرغبة فى علاقات لها طابع الاستمرار، يتسنى للزوجين إنجاب أطفال. فأسلوب الحياة الذى اتبعه شهریار (وشاء زمان أيضاً، وفقاً للنسخة الأطول) قبل لقاءه بشهرزاد، وإن كان قد أمده بالمتعة الجنسية، قد حال دون إنجابها من يمثل استداداً له، وهو أمر بالغ الأهمية على المستوى الشخصى والسياسى. فإن كان الحال قد استمر على ذلك لانتهى الرجلان إلى توقف سلسلة نسبهما.

وترد بعض الملامح فى الخاتمة التى تغاير المفهوم النسائى الذى انطوت عليه مقدمة الحكاية الإطار. وكنا قد تعرفنا شهرزاد باعتبارها امرأة تتسم بالاستقلالية والشجاعة، خاطرت بحياتها من أجل إنقاذ بنات جنسها. ورغم ما تفرضه الأعراف عليها، فهى تحاول جاهدة احتواء الموقف وإنارة السبيل أمام الملك.

وليس من الغريب أن تشير خاتمة الحكاية حتى بعض الكتابات المنتصيات لـ «الكتابة النسائية»، مثل إيثيل جونستون فيلبس Ethel Johnston Phelps (فى كتابها: فتاة الشمال: القصص الشعبية النسائية فى العالم. نيويورك: Henry Holt Company، ١٩٨١) ومن المرجح أن هذه النهاية تنتهى إلى صياغة الرواة الذكور، كما جاء فى تحليلها «النسائى» لهذا العمل الكلاسى. وتتساءل الناقدة عما يدفع بطلة شجاعة مثقفة مثل شهرزاد إلى الاقتران برجل لوطى مثل شهریار. وتذهب فيلبس إلى أن شهرزاد كان يتحتم عليها الاستمرار فى سرد الحكايات حتى يوافى الملك أجله، ثم تقوم بعدها بمراجعة النص وطبعه.

وبالطبع، تنطوى الحكاية الأصلية على مفاهيم أخلاقية تقليدية إلى حد كبير، وتراجع عن كل المضامين النسائية التى وردت فى المقدمة، ويتم استبعادها. ويرز هذا التراجع بوضوح فى الطبعة ذات الخاتمة الأطول، حيث تكف شهرزاد فى الطبعتين عن القيام بدور القاصة، ويتولى ساره آخر مجهول الهوية التحدث عنها. وبالطبع يترتب هذا الموقف على أحداث جاءت فى أقسام سابقة من الإطار الحكائى، ولكن شهرزاد أصبحت الموضوع فى حقيقة الأمر، ولم تعد القائم على الإنتاج الأدبى أو المتحكم فيه. ويتجلى ذلك فى المقتطفات الشعرية التى تركز على الوصف الجسدى لشهرزاد ودنيازاد، حين كانت كلتاها تقدم لونا من العرض الجنسى. ولا ينبغي أن يفوتنا تفوق مكانة الشعر فى المجتمع العربى على النثر، لأن استخدام الشعر للوصف أو

العائلية، كما أن وجود الأطفال يظهر أهمية استعادة الزوج المغاير جنسيا الذي يؤمن وجود المجتمع الأبوي.

وتبين لنا النسخة الطويلة علاقة شهرزاد بالأدب. وإذا كانت قد قامت بالسرد، فقد حمل شهریار على تدوين النص حتى يتسنى لخليفته من بعده نسخه وتوزيعه. ويعنى ذلك أن عالم شهرزاد عالم سريع الزوال، يعتمد على الأداء الشفاهي. يقاس بالزمن ويرتبط به، ويروى عن ماحداث في (ألف ليلة وليلة). أما كتابة الأدب وحفظه فهما سلطة مخولة للذكورة. ومن ثم، فالنسخة الطويلة للخاتمة توضح ما كان معناه ضمنا في النسخة القصيرة. إن الدور الاستثنائي الذي قامت به شهرزاد - من حيث هي سارد - هو دور عرضي، كانت قد استدعته الحاجة عند تأزم الموقف، ويبلغ منتهاه مع نهاية الأزمة. والإطار الحكائي بمثابة قوسين كبيرين تحتتم (ألف ليلة) عند انفلاقهما، فالدليالي شبيهة بالأحلام التي تنتهي مع بزوغ شمس الرؤيا الأدبية والحقيقة الواقعة والتفوق الذكوري. لقد تابعا تحولات الجسد، في هذا المجال، إلى أن يصبح كلمة، ثم يعود أدراجه ليصير جسدا مرة أخرى، فلوجود العضوى الكلمة الأخيرة. ولذلك، تكف شهرزاد عن دور السارد لممارسة دور المرأة النموذجية، الأم والحبية.

الإشادة بالموقف الذي تشكل فيه شهرزاد موضوع الرغبة لم يكن من قبيل المصادفة، يضاف إلى ذلك أن معظم هذه الأبيات تأتي تكرارا لما ورد على لسان شهرزاد من قبل. أما وقد توقفت عن السرد فقد صارت تشكل موضوع الأبيات.

ولا تقتصر أهمية العرض الذي قامت به الشقيقتان على أثره الأدبي، ولكنه يتميز بأهميته البصرية. إن العرض الذي قدمته الأختان يعيد إلى شهریار وشاه زمان علاقتهما البصرية بالرغبة، ولكن من موقع التفوق الجنسي في هذه المرة. وحينما تغدو المرأة هي موضوع الرغبة يستعيد الذكر دوره الإيجابي وتتفوق هي إلى دورها السلبي. ومن ثم، تبرز خصائص شهرزاد الجسدية لتجذب إمكاناتها الذهنية.

وبفرض الزوج المائل اجتماعيا حضوره مرة أخرى، إذ يشارك شاه زمان وزوجه العيش شهریار وشهرزاد، يتحد الأخوان، وخاصة أنهما يحكما المملكة معا. وبمثل هذا الحل، ليس هناك حاجة إلى المجازفة بالأسفار الخطرة، فالثنائي القائم على الأخ والأخ، في مقابل الأنثى والأخت، لا يشكل تهديدا على الزوج المغاير جنسيا، لأنه قد تأسس على دعائم قوية. وهناك تجانس بين العلاقات الزوجية والعلاقات

شهرزاد امراة الليالى العربية

سليمان العطار*

استعباد هذه المرأة أجداد ذلك الرجل فى عهد قديم سادت فيه «الماتهاركية». إن شهرار الحب القاتل، إذ يرى خيانة جنس «المرأة» له مع عبد لها أسود، ليس إلا شيخ الجد فى ذاكرة الليبيدو عند هذا الملك «الجديد» شهرار، الملك الجديد لمجتمع جديد «باتهاركى» حل فيه الرجل محل الملكة القديمة للمجتمع القديم «الماتهاركى».

المجتمع العربى احتضن هذين النموذجين، لأنه فيما يبدو كان فى عصره الجاهلى شديد القرب من عصره الأموى بل لعله كان فى «مرحلة الانتقال بين العصرين الماتهاركى والباتهاركى» يشترك فيها الرجل والمرأة معا فى السيادة. ولن نسرف فى إثبات ذلك، فهو أمر تكاد تتوفر وثائقه وإن لم يلق العناية الكافية من الباحثين، ونكتفى بذكر واقعة مشهورة غامضة لكننا شديدة الدلالة فيما نحن فيه. ونقصد واقعة الصراع بين أمين: كلثوم وهند؛ كلتاهما تريد فرض سيادتها على العالم عبر سيادتها على الأخرى، وهو صراع يتورط

فى تلك الليالى المدهشة، التى طالت ليلة بعد الألف لحدود حول نفسها وتلف، تجلس شهرزاد من الرجل شهرار مجلس الأستاذ المعلم فى الظاهر، بينما يقف منها خلف شخصية الأستاذ المعلم «النموذج الأولى» للمرأة الهاربة التى هى بقايا مجتمع أموى أفل، وإن ظلت آثاره تملأ الشايخ القريب فى غابات الأمازون وأحراش خفية فى قارتنا أفريقية ثم فى غابات استراليا فى أطراف العالم القديم.

شهرزاد ومليكهها شهرار ظلان عالميان لنموذجين أوليين متعاقبين تاريخيا، متواقطين صراحا أزليا يكاد يكون مقدسا بين الجنسين؛ ذكر/ أنثى. لقد حافظ الأدب الشعبى العربى على لحظة حاسمة من هذا الصراع شبه المقدس؛ هى تلك اللحظة التى أسرف الرجل — بعد انتصاره على المرأة الأم الهاربة — فى معاداة المرأة إلى درجة الحب الذى ليس له ذروة سوى القتل انتقاما من

* أستاذ الأدب الأندلسى، قسم اللغة العربية (كلية الآداب — جامعة القاهرة).

أما عن طريق شهرزاد؛ فقد اختارت أن تكون الحاكمة الحقيقية للحاكم الجديد المباهى بعضلاته وسيفه الذى يقطر دما. وتم ذلك باكتشاف دور المرأة فى تربية الابن وتلقينه ثقافة المساواة بين الرجل والمرأة، ثم فى تربية الابنة بتلقينها تقنية تلقين (الابن / الرجل) تلك الثقافة.

إن كتاب (ألف ليلة وليلة) يضم مئات الحكايات المتباعدة داخل ما يطلق عليه «الحكاية الإطار» حيث تقص شهرزاد كل ليلة قصة لا تكتمل أبداً فى الليلة نفسها. وعدم اكتمال القصة علامة مشبعة بالدلالات نخص بالذكر منها أن عدم الاكتمال يقابل النقص عند الرجل الذى لا يكمل إلا بالمرأة فى حياته. إن إشباع هذا النقص رغبة تلح؛ تجعل شهرزاد يتعلق ببقاء المرأة إلى اليوم التالى؛ حيث تقوم هى فعلاً بإشباع النقص بإكمال قصة الأسس وبدء قصة جديدة لا تكتمل؛ يكشف شهرزاد بنقصها نقصاً جديداً ورغبة جديدة تبقى المرأة إلى اليوم التالى؛ هكذا أبداً؛ فإشباع النقص بالمرأة نقص جديد لا يشبع إلا بها.

ونقطة البدء فى انطلاق شهرزاد فى رحلة القص اليومية جاءت بحافز يكاد يشبه مؤامرة تدبر صورة المستقبل. كيف؟ إن إجابة ذلك معقدة نحاول تبسيطها فى العناصر الآتية:

أ - الحاضر أزمة مفزعة تمتد منذ أهوام ثلاثة مضت (ألف يوم ويوم) فقد حدث:

«... وصار الملك شهرزاد كلما يأخذ بنتاً يتزوجها ثم يقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضججت الناس، وهرت بهناتها، ولم يبق فى تلك المدينة بنت تقبل الزواج».

ب - تحول هذه الأزمة العامة إلى أزمة خاصة، فالأب «الباتريارك» الملك شهرزاد لا يصل ظلمه إلى

فيه الرجل على مستوى ابنى الأئمن؛ عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند. ينتهى الصراع بمصرع واحد من العمرين، وزوال مجد أمه هند لصالح كلثوم. أهز رجلين فى العرب بنتميان إلى الأم وليس إلى الأب؛ والصراع بينهما يحرّكه الأم. ألا يدفعنا هذا إلى الإشارة إلى أمومية معظم القبائل العربية التى تحمل أسماء إناث؟ فنسب العرب مرتد إلى الأمهات فى عدد غفير من القبائل حتى إن الملك يعثر بالانتماء إلى أمه وليس إلى أبيه، وحتى نسمى الرجال بأسماء النساء (رمزا على حلول الابن محل الأم)، فما طلحة وعلقمة وعطية وشعبة وقتيبة وربيعة.. إلخ إلا أسماء أمهات تقمص عزتهن وجبروتهن الأبناء.

إن هذه المرحلة التاريخية الحاسمة التى تتوقع استدادها طيلة قرون عدة، هى التى رشحت الحضارة العربية دون غيرها لاحتضان نواة (ألف ليلة وليلة) الهندية وتصريبها وتحويلها إلى حالة فريدة تمكس لحظة التصالح بين الرجل والمرأة، فيما يشبه هدنة تخالفت المرأة على استمرارها دوماً فى دورات لا تتوقف عبر سلاح الثقافة والتعليم والتربية. إن المرأة المهزومة أمام جبروت الرجل اختارت دورها فى طريقين؛ طريق شهرزاد وطريق زوج الجنى. إنهما طريقا الأمل واليأس، أو الخير والشر. زوج الجنى اختطف واستعبدت وفقدت الأمل فى الخلاص فقررت أن تخون الجنى بخيانة تتكرر طالما قوة الجنى القادرة على أسرها؛ قادرة أيضاً على أن تسخر ضد الجنى نفسه باستخدامها لإرغام الرجال على الخضوع لنزوتها التى هى حب يهدف إلى الانتقام من الرجل؛ وتلقينه درسا فى الوقت نفسه؛ وهو أن المرأة لا يمكن أن تخضع إلا من داخلها، وأن قوة الرجل «الأب والسيد الجديد» قد تنقلب ضده إذا استخدمها فى حكم المرأة. إن هذا الطريق هو طريق اليأس أو الشر.

النساء فحسب بل إلى الرجال أيضا، فسلطته مطلقة. وهكذا يحمل الوزير وزر هرب الناس؛

«.. ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه بينت على جرى عادته، فمخرج الوزير وفش فلم يجد بنتا. فتوجه إلى البهت وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك».

ج - هذه الأزمة المفزعة تصل بالقصر إلى ذروة عقدة يختل فيها توازن العالم القصصى؛ حيث يتعرض الوزير لخطر داهم، فله بتان عليه أن يقدم كبراهما إلى الملك فلم يبق غيرها في المدينة .. أو يهرب - إذا استطاع - كباقي الناس.

د - يعود التوازن إلى العالم بالتقال مشكلة الأب الوزير إلى ابنته التي أهلكها ثقافتها لتحمل هذه المسؤولية؛ فقد:

«.. قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأم الماضين؛ وقيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الحالية والشعراء».

هـ - هذه الابنة بثقافتها كانت قد أملت نفسها لخوض معركة جديدة مع الرجل يواجه فيها المقل المضلات؛ وذلك نهاية عن بنات جنسها؛

«.. فقالت [لأبيها الوزير]: بالله يا أبت! زوجني هذا الملك، فإما أن أحيى وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه».

و - وهنا تظهر نقطة بدء الحكى محفوزة من الأخت الصغرى لشهرزاد والمسماة «دنيازاد»؛ وهذا الحافز نفسه من تأمر شهرزاد، وهو أول درس للأخت الصغرى (الأمزة للابنة وأم المستقبل)، فإن شهرزاد قبل ذهابها إلى مغامرتها الكبرى؛

«.. كانت قد أوصت أختها الصغيرة، وقالت لها إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك، فإذا جئت عندي فقولى بأختى حديثي حديثا غربيا نقطع به السهر .. وأنا أحدثك [مازالت شهرزاد توجه الخطاب إلى أختها الصغيرة دنيازاد] حديثا يكون فيه الخلاص».

وهكذا:

«عندما خلا بها الملك بكت، فقال لها: ما لك؟ فقالت: أيها الملك إن لى أختا صغيرة أريد أن أودعها، فأرسل الملك لها فجاءت أختها وعانقتها وجلست تحت السرير فجلسوا يتحدثون. فقالت لها أختها الصغيرة: بالله عليك يا أختى حديثي حديثا نقطع به سهر ليلتنا. فقالت: حبا وكرامة، إن أذن لى هذا الملك المهذب. فلما سمع ذلك الكلام، وكان به قلق فرح بسماع الحديث».

إن التوازن عند شهرزاد وأبيها تحول إلى عدم توازن أو «قلق» عند شهرزاد بدأ يزول بالقص الذي بدأته شهرزاد ولم ينته قط، لأنها المرأة التي تمارس أمومتها محصورة تنقل إلى القص فيشوالد دون توقف. تنتهي الأزمة الكبرى لتتحول إلى أزمنة صغرى تتمثل فى عدم اكتمال القصة عند صباح الديك أو انبثاق الفجر، ربما داخل عقل الملك شهرزاد فى شكل حب استطلاع يدفعه إلى السعى المستمر نحو المعرفة فى طريق تستدرجه فيه شهرزاد. لكن المشكلة التى هى بؤرة هذا المقال تتمثل فى بدء شهرزاد القص ثم استمرارها فيه على مسامع الملك شهرزاد وأختها الصغرى دنيازاد، والرجل الملك يمجى بحديث شهرزاد إعجابا لا يقل عن إعجاب دنيازاد بهذا الحديث نفسه. ويتكافأ الرجل الملك مع الصبية الأثنى فى تلقى الدرس من المرأة، المعلمة والمهاربة معا، شهرزاد.

لم احتفظت شهرزاد بأختها فى مخدعها الزوجى ؟
إن شهرزاد ستحتفظ بأختها دنيازاد شاهدة لمحنة
تحرير تفجر الصراع الأزلئ بين الرجل والمرأة. كل منهما
يريد أن يظنى على الآخر، ويرد طفيان هذا الآخر فى آن.
ومن هنا، تصبح الحكاية الإطار رمزا لهذا الصراع فى
مرحلة تحاول فيها المرأة أن تكسب جولة رد طفيان
الرجل وتهذيب وحشيته البدائية فى النظر إليها والتعامل
معاها.

وعلى ضوء هذا، أطرح فرضا: إن ما أطلقنا عليه
«حكايات» (ألف ليلة وليلة) هو أدب نسائى شمسى،
يهدف فيما يهدف إلى تهذيب الرجل منذ طفولته،
وتلقينه فكرة المساواة بينه وبين المرأة وإمكان تفوقها عليه،
فضلا عن تلقين المرأة الدرس نفسه، ثم تقنية تعليمه
لرجلها (زوجا أو ابنا). ويظهر ذلك جليا فى وجود
الصبي «دنيازاد» طوال الليالى مستمعة، مثلها مثل
الرجل شهرزاد. وقد ورد حديث مباشر فى أكثر من
موضع حول المفاضلة بين الجنسين. ونكتفى هنا
بالإشارة إلى هذا التوزيع الذى شنه «شمس الدين» الوزير
لأخيه الأصغر «نور الدين» الذى يفضل الذكر على
الأنثى: «قد قصرت لأنك تعمل ابنك أفضل من بنتى،
ولاشك أنك ناقص عقل وليس لك أخلاق». دفاع عن
المرأة لا يصدر إلا عن إمرأة. وهذا الأدب النسائى أيضا
يمثل مجالا رحبا لحرية المرأة الراوية، التى تحقق ذاتها
أثناء القص متخلصة من قيود الكبت والقهر، تلك
القيود التى فرضها عليها مجتمع الرجال. ومن ثم،
فليس صدفة ارتباط الحكاية بالجددة والأم وليس غريبا
استمتاع المرأة بالقص أكثر من المستمع، فطالما استمرت
الجددة فى قص الحكاية برغم توقف حفيدتها عن
الاستماع بسبب دخوله فى النوم. أكثر مما سبق، أتصور
أن النواة الأولى للألف ليلة وليلة) ترجع لزمن سحيق،
فى تلك الحقبة الأولى لظهور المجتمع الأبوى على
أنقاض مجتمع أسومى آفل. ورموز النص تكاد تكشف

عن ذلك فى صراحة ووضوح، كما يظهر فى تلك
السلسلة من العبيد السود والغربان القبيحة الذين تخون
المرأة معهم رجلها. إن هذا السواد الجسم هو كبت رجل
مقهور تحت سلطة الأم قد تحرر وانطلق كوحش يصم
المرأة بالخيانة ويقتل أفراد جنسها بالجملة.

والآن نستعرض الدرس الذى تلقته شهرزاد للملك
شهرزاد وبالضرورة للمرأة الناشئة متمثلة فى الصبي
دنيازاد، وهو درس أوقف تدريجيا المذبحة ورقق من مشاعر
الرجل وجعله — بدلا من قتل شهرزاد فى أول ليلة —
يقول فى نفسه: «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية
حديثها»، وحديثها مفتوح أبدا: فلا قتل بعد بدء
الحديث، وهذا من أسرار البنية المفتوحة فى النص.

المرأة هى التى تغزو الرجل فى معظم الليالى، وهى
أيضا التى تهوى سبيل اللقاء. ولأول مرة فى نص أدبى
قديم تغزول المرأة بالرجل ويصبح موضعه من المرأة هو
موضع المرأة منا معشر الرجال اليوم، فالميزة الكبرى فى
الرجل «الحسن والجمال والتهى والدلال». والميزة الكبرى
فى المرأة الشجاعة والقوة والمبادرة، بالطبع بعد تساويها مع
الرجل فى المنصر الجمالى مع إشارة عابرة للتساوى
النوعى فى الصدر والشفقين. ففى «حكاية قمر الزمان بن
الملك شهرمان» تبدأ مرحلة التساوى بين الملكة بدور
والأمير قمر الزمان جمالها .. فرأهما متعانقين ... وهما
فى الحسن والجمال متشابهان، وفى الملاحظة متساويان،
.. بل إن قمر الزمان يرتدى قميصا أزرق شفافا يكشف
عن محاسنه وهو راقد فى سريره مثلما ترتدى بدور
قميصا بنيا لا يقل شفافية. والفرق النوعى هنا يكمن فى
القيمة الرمزية الأسطورية للون القميصين، فاللون الأزرق
يشير إلى السماء وذكروتها والبني يشير إلى الأرض
وأنوئتها، والأسطورة بعامة تجعل من الرجل غيضا ينهمر
من السماء فتخضر خصوبة الأرض الأم والأنثى. مساواة
وفرق نوعى. لكن، أمام مرض قمر الزمان من عشق بدور
وملازمته الفرائص تصاب بدور بالصرع وتقتل القهرمانة

ويضعونها في السلاسل الحديد لوضع حد لقوتها
الخارقة، إلا أنها عندما ترى حبيبها تخرج من كل تلك
القيود كالأسد الهصور:

«وقامت من وقتها وصليت رجليها في
الحائط، واتكأت بقوتها على الغل الحديد
فقطعت من رقبته، وقطعت السلاسل
وخرجت من خلف الستارة ورمت نفسها
على قمر الزمان».

وفي القصة نفسها، أمام حياد الأمير وحيرته في
البحث عن مكان في مدينة غريبة للقاء مع امرأة غرت
قلبه في الطريق، تقتحم تلك المرأة بيتا بينما هو يرتعد
«فلم تسمع كلامه بل ضربت الضبة بالحجر فقسمتها
نصفين فانفتح الباب...». وهذه المرأة نفسها عندما
تنبسط في سمرها تهد تسلية وحشية، في عودة إلى
سلطتها الأممية تذكرنا بوحشية شهريار الأبوية، فتمسك
سيفا وتجه لقطع ربة المملوك في إصرار مرعب قائلا:
«لا يكون الحظ إلا بقتله». إنه سلوك مبرر عن تفريغ
شحنة سحابة واحدة يهرق من خلالها عنان الكبت في
جموح مهرة. إن المرأة تتحرك في حكايتها بحرية متقدمة
لقتلها الرمزي على يد الرجل حين حرمتها من دورها
الاجتماعي وتصر مهمتها على حفظ النوع. إن نموذج
المرأة القتالة زوجها ليس إلا كائنا سحقت ذاته قد عجز
عن أن يجد من يحكي له حكاياته، وهذا آخر مسرح
إبداهي بقي لكي تنفخ فيه ذاتها أكسوجين الوجود.

إن حرية المرأة تتجلى في إفلات عنانها حاكبة
للقصة أو راوية لها، حيث تردد كلمات غزل للرجل كنا
سنحاسبها عليها في اتهام شائن لو نطقت بها في الواقع؛
مع أنه حق من حقوقها مادام الحب فعلا مشتركاً
والرجل - أحد طرفيه - يمارس هذا الحق. وما هو جزء
من خطاب امرأة من نساء حكايات شهرزاد تنبه فيه رجلا
أنها قد تعلقته به: «من تلفت وجدا وشوقا إلى أحسن
الناس خلقاً وخلقاء، المعجب بجماله، التائه بدلاله،

المرضى عن طلب وصاله...»، فالمرأة هي التي تطلب
الوصال وتحقق في القص لذاتها ما ينفرده الرجل دونها
في الواقع.

فوق ما سبق، تكثر الأمثلة عن مروءة المرأة
وشهامتها وتقدمها لحماية الرجل والتضحية بكل شيء
من أجله. إن المرأة تكاد «تست وتهنم» الرجل، تدرك أنه
المخاطر وتؤدي دونه العمل، ومع ذلك لا تنسى قط
مساواتها به، فإذا كان بعضهم يدفنون الزوجة حية مع
زوجها الميت، فإنها إذا ماتت في الحكاية قبل الزوج
تدفن أيضا حيا معها كما نشهد في قصة سندباد:

لا تترك شهرزاد فرصة لإبراز قضيتها، فإن تفوق
الرجل على المرأة قد انسلخ على زيه، فملايس الرجل
يرمز للتفوق غير المعترف به من جانب امرأة الحكاية؛
لهذا يستخدم الزى في ازدواج رامزا لعكس ما يرمز إليه
في الواقع، إذ يتكرر الرجل في زى امرأة، فمبر على أنه
امرأة دون أن يلاحظ رجولته أحد، وتتكبر المرأة في زى
رجل فلا ينكر رجولتها أحد بل إن الأميرة بدور تنكر
في صورة زوجها قمر الزمان فتتزوج بنت الملك، وتعين
ملكا ينهي وبأمر، وهكذا تتجرد الملابس داخل الحكاية
من قيمتها الواقعية. إنها ليست أكثر من علامة على
الفرق النوعي حتى لا يلتبس علينا الأمر لغرط المساواة
والمشاكلة بين الجنسين، ففي كل جنس قاسم مشترك
بينهما، وهو المغزى الجوهرى للإنسانية في كل،
لا ينقص في قدر المرأة زينتها ولا يرفع من قدر الرجل
خلوه من الزينة.

إن المرأة في الحكايات تقوم بدور الجندي والجلاد
والملك، فلا يكاد ينفرده الرجل بإحدى الوظائف بل إن
قيمة العقل عندها راجعة والحكمة عميقة قد أحدثتها
الثقافة وجمع ألف كتاب وكتاب مثلما فعلت شهرزاد،
أما إذا ظهرت في الحكاية امرأة شهيرة أو خاتنة أو ناقصة
العقل أو ضعيفة الشخصية، فدفاع شهرزاد جاهز ومقنع.
إن هذا قاسم مشترك بين المرأة والرجل، ولا مناص من

دون محاولة فض كنوزه الفنية، ومع ذلك، فإن فارس
فن القصة الحديثة في العالم أجمع يبدأ دائماً به، وقد
تمت ترجمته ترجمات عدة لكل اللغات الحية. إن
نسائية النص، إنداها وانفجار طاقة المرأة الشرقية ثم العربية
علاؤه، منحاه أهمية قصوى في القصص العالمي. لكن،
هل كان ما طرحناه من فرض هو السبب الوحيد
لأهميته القصوى؟

إنني أزعج وجود عناصر أخرى عبثية عربية
وإسلامية تضاف لهذا العنصر النسائي المبدع المشار إليه
في هذا المقال، كما تجلّى في (الليالي) العربية بأبعاد
عميقة الأسطورية والواقعية في آن. وحسبنا في هذا
المقال ما عرضناه من فرض نظن أنه يعالج منطقة من
بين مناطق (ألف ليلة) غير المطروقة !

وجود الشر في مقابل الخير والضعف في مقابل القوة.
لإبراز قضية المرأة كما عرضتها شهرزاد يكشف عن
قيمة عظيمة جمالياً في (ألف ليلة وليلة) ، وهي قيمة لا
تجدها بوفرة في أدب الرجال. أعني قيمة الحرية في
التعبير من جانب المرأة في صراحة بلا حدود تفجر
أصداق المشاعر الأنثوية وأدقها مما يجعل هذا الكتاب نصا
وثائقيا للعالم الداخلي للإنسان بعامة والمرأة بخاصة، تلك
المرأة التي طالما وصفناها بأنها لغز، وما كان ذلك إلا لأن
الرجل الأديب انفرد دائماً بالتعبير عن مشاعر المرأة، فلم
يفتح بشكل كامل في الوصول إلى معرفتها فصارت
لغزا.

لقد تعاملنا مع (ألف ليلة) على أنه كتاب نسائية



مدينة الجغرافيا.. مدينة الخيال قراءة في الف ليلة وليلة

حسين حموده *

-١-

من المدينة الأولى الواقعة بخراسان، موطن الراوية (شهرزاد) والمروى عليه (شهریار)، في «الحكاية الإطار» التي تبدأ قبل الليلة الأولى من ليالى (ألف ليلة وليلة)، إلى المدينة نفسها بالليلة الأخيرة؛ يرخل السرد خلال الحكايات الرئيسية والفرعية، المحورية والهامشية، عبر مدائن شتى؛ هناك المدن المرجعية الإسلامية، المعروفة في تاريخ القرون الوسطى، التي لا يزال بعضها قائماً حتى اليوم. وهناك مدن الشمال (أوروبا الراهنة) المسماة وغير المسماة. وهناك مدن البر والبحر والجزر والجبال التي يشيّد بها خيال جامح، يظهر إليها بنو البشر فوق أكتاف الجان، عابرين - في جزء محدود من يوم واحد - المسافات التي تستغرق من «المسافر المجدّد» سنوات، بل عقوداً، طوالاً.

(*) باحث - مصرى. قسم اللغة العربية. آداب القاهرة.

والأقاليم والمدن، التي تنقطع عن السندباد، لا تنقطع -
أبدأ - عن شخصيات (ألف ليلة) الأخرى، ولا عن
راويتها/ روايتها، ولا عن احتمالات السرد فيها.

هذا المنحى البنائى نفسه، نلاحظه فى «حكاية
الغياط والأحذب واليهودى والنصرانى...». تبدأ الحكاية
بإنطلاق السرد من «مدينة الصين» التي ليست إلا تكاء
لإنطلاق الحكى إلى مدن أخرى: بغداد، ومدينة
مصر^(٤)، والموصل، وحلب... إلخ. «مدينة الصين»
نفسها، فاتحة الرحيل إلى مدن إسلامية عدة، لا تختلف
عن أية مدينة إسلامية فى الحكاية، ففيها يغيب الأحذب،
مهرج الملك، من غيبوته التي استغرقت زمن الحكايات
الفرعية بالحكاية الأم، ليشهد أن «لا إله إلا الله محمد
رسول الله» (١/ ١٢٥).

قد تلتقى مدن (ألف ليلة وليلة)، بشخصياتها
وحكاياتها، بالتقاء قوافلها فى الصحراء (انظر ٤/ ٧٨)،
أو باجتماع المتقنين إليها فى مجلس من «مجالس
الأكابر» (انظر ٤/ ٢٢٨)، فى نوع من التماس العابر
الذى تتقاطع فيه الخطوط الواصلة بين المدن لتفتقر مرة
أخرى. لكن، تظل هناك، فى البنية المكتملة لكل حكاية
من الحكايات، وفى البنية المكتملة لحكايات الكتاب
كله، «مدينة ابتداء» يرخل السرد منها ليؤوب إليها.
هكذا، دائماً، يعود «أبطال» الحكايات إلى مواطنهم/
مدنهم التي فارقوها. يرجع «أبو صير» و«أبو قير» إلى
مدينتهما «الإسكندرية» (٤/ ١٩٧)، ويعود «جانشاه»
إلى مدينته بعد رحلة اكتشاف تعرف فيها مدنا شتى (٣/
٥٧)، ويعود «الشاب البغدادى» إلى المدينة التي وهبته
اسمه، فيما وهبته، بعد غربته الطويلة عنها (٤/ ٣٣).
هذه الدورة نفسها نلاحظها فى حكايات (ألف ليلة)
الأخرى، مع شخصيات أخرى (مثلاً: «إبراهيم بن
الخصيب» - ٤/ ٢١٩، «الشاب العمانى» - ٤/ ٢١٠،
«علاء الدين أبو الشامات» ٢/ ١٨٠، وانظر أيضاً: ٤/
١٢٩ و ٢٨٨).

تظل «مدينة الابتداء»، أو «المدينة الأصل»، حاضرة
دائماً فى سرد حكايات (الليلى)، وإن تباعدت عن
الراوى والمتلقى (السامع/ القارىء) إلى حين. وتظل
الإشارات إلى هذه المدينة متناثرة، فى السرد، مرتبطة
بالحنين إليها. تظل هذه الإشارات لمدينة الابتداء بين
وقت ووقت (موضع وموضع)، فتتفى الغياب الكامل
لهذه المدن فى الأماكن التي تم الاحتمال إليها، وتذكر
بالمودة الموجلة إليها، وتراكم المزيد من التشوق المضى
لهذه العودة.

يعود «السندباد»، مثلاً، فى نهاية كل «سفرة»
دورة من «سفراته» - دوراته السبع - إلى مدينة «بغداد».
وفيها تخفه رغبته فى السفر والمشاهدة والاكتساب فيرحل
هنا. ثم يدفعه حنين، مضاد، للراحة والاسترخاء والدعة
والإنفاق، إلى العودة إليها مرة أخرى.. وهكذا، يقول،
دائماً، فى بدايات حكاياته، بصياغات متنوعة لكن
متقاربة: «أقيمت بمدينة بغداد مدة من الزمان وأنا فى
حاية الحظ والصفاء والبسط والانشرح فاشتاق نفسي
إلى السفر والفرجة وتفرقت إلى المتجر والكسب
والفوائد...» (٣/ ٩٢)^(٢). ثم يقول فى نهايات
الحكايات، بالصياغات المتنوعة المتقاربة نفسها: «... بعد
ذلك جئت إلى مدينة بغداد ودخلت بيتى وسلمت على
أهلى وأصحابى وأصدقائى وقد فرحت بسلامتى وعودتى
إلى بلادى وأهلى ومدينتى وديارى» (٣/ ٩٩)^(٣). وبين
القولين، فيما بين بدايات الحكايات ونهاياتها، يخوض
السندباد مغامرات شتى، ويجتاز أهوالاً متنوعة، ويرصد -
فيما يرصد - مشاهداته وتجاربه فى بحار وجزر ومدن
متباينة الاتجاهات والمواقع، إلى أن يعود - من «سفرته»/
دورته الأخيرة - إلى بغداد، مدينة الابتداء، بعد أن
استغرقت مدة غيابه فى هذه «السفرة» الدورة سبعا
وعشرين سنة، وقد كانت هذه السفرة «غاية السفرات
وقاطعة الشهوات»، وإن كانت شهوة الرحيل إلى البحار

-٣-

كثيرة هي المبررات التي تسوغ النزوع للتنقل بين المدن في حكايات (ألف ليلة). في «حكاية علاء الدين أبي الشامات» يجول السرد بين بغداد ودمشق ومدينة مصر (القاهرة) وجنوة والإسكندرية. الأسرة الواحدة يتشتت أفرادها بين هذه المدن؛ فيكون - في وقت واحد - الرجل / الزوج في الإسكندرية وحبيبته في جنوة وأهلها في «مدينة مصر» وابنه في بغداد. وبذلك، يمثل هذا «النزوع الأسري» ذريعة لانتقالات السرد المتلاحقة، اللاهثة تقريباً، بين هذه المدن جميعاً. كذلك يتحقق الرحيل في الحكايات، من المدن وإليها وفيما بينها من أماكن، لأسباب أخرى متنوعة.

تفتح الحكايات على فضاء مكاني متنوع، يقع فيما بين المدن: البسري والقنصار، جبل قاف (انظر ٢٦/٣)، جزائر وادي القواف (١٦/٤)، الأودية والبحار والجبال والغابات والسهول والأوحار. وتشير الحكايات أيضاً إلى بعض القرى (والقرى تعد شرطاً من شروط نشأة المدينة، إذ تعتمد المدينة دائماً على فائض زراعي من ريف قريب منها). تختصر هذه الأماكن والقرى العالم الذي تجمل الحكايات أقسامه الجغرافية الكبرى وجبهاته الأساسية في: بلاد السند والهند وأعمالها وأقاليمها، بلاد العجم والصين وأقاليمها، بلاد الغرب (المغرب العربي) وأعمالها وأقاليمها، وبلاد الشام ومصر (انظر ٢٧١/٣)، فضلاً عن «بلاد الفرنجة». تستبج حركة السرد في الحكايات هذه الأقسام والجهات، فتجمل منها - على اتساعها وامتدادها - ساحة مفتوحة للشخصيات، يجوبونها ويجولون في أرجائها، يقطعونها طولا وعرضا، شرقا وغربا. وبذلك، تمثل الحركة بين هذه الأقسام والجهات، والتوقف عند مدنها، مادة الحكايات الأساسية.

يرتبط الانتقال بين المدن، لدى شخصيات (ألف ليلة)، بدوافع متنوعة. نواتر الأخبار عن جمال امرأة

قد نجد في بعض الحكايات مسارات جانبية تنفرع عن هذا المنحى النهائي، كأن تنهى الحكاية على انطلاق من مدينة أولى إلى مدينة ثانية، وانطلاق مضاد الاتجاه من المدينة الثانية إلى المدينة الأولى، فيسافر - مثلاً - «قمر الزمان» (حكاية قمر الزمان مع معشوقته - المجلد الرابع) من «مدينة مصر» إلى البصرة ليعود منها بالمرأة التي عشقها وارتحل للاتصال بها واحتيازها، بينما يسافر زوج المرأة نفسها من البصرة إلى «مدينة مصر»، بحثاً عن زوجها الهاربة، وبذلك تجتمع - في الحكاية الواحدة - انطلاقان متواجهتان، من مدينتين مختلفتين، وإن كانتا تمثلان نقطتين على محيط الدائرة نفسها. أو قد نجد مساراً آخر يضمن لهما بالانطلاق دائرة الترحال عند نقطة ما، لا تكون سوى نقطة اكتمال دائرة صفري داخلة دائرة كبرى لم تكتمل بعد. يعود عبد الله بن فاضل (حكاية عتبت الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه) إلى مدينة البصرة (٢٨٧/٤) التي كان قد ارتحل عنها، ولكن هودته هذه ليست ضماناً لحكايته وإنما فائضة لدورة جديدة من دوراتها؛ فحلمه بأن يتزوج «ويزوج» أخويه، وبأن يستقروا جميعاً في مدينتهم وبين أهلهم، يواجه برفضهما وتأمرهما على حياته، وهكذا يجبر على الرحيل من البصرة مرة أخرى، إلى أن يعود إليها هوداً لا رحيل بعدها، مع زوجته «التي أقام معها في البصرة إلى أن أمّاهم [كذا] هازم اللذات ومفرق الجماعات» (٢٨٨/٤).

ولكن، أيها كانت اتجاهات المسارات الجانبية المتفرعة من المنحى النهائي، يظل هذا المنحى أساسياً قائماً، ثابتاً، واضحاً في حكايات (ألف ليلة) كلها تقريباً، مدعوماً بفكرة ضرورة الأوبة إلى المنبت، أو المكان / المدينة الأصل، إذ لا يمكن أن يأتى «هازم اللذات» شخصيات الحكايات إلا حيث يجب أن تكون نهاياتها، وحيث يليق بها أن تواجه الموت؛ مع ذوبها وبين «أهل مدينتها» الذين يعرفونها ويعرفهم.

كذلك، قد يتصل السفر من مدينة لأخرى، في الحكايات، بسبب من أسباب الخوف من ملك من الملوك (انظر ٢٣٧/٤، ١٦٠/٣، و ٢٩٤/٤)، كما قد يقتصر الارتحال بين المدن على مطعم خالص للاكتشاف والتعرف، مثل حال «حاسب كريم الدين» الذي يسافر من «مدينة مصر» إلى مدن وأماكن متنوعة، ساعياً إلى حيازة المعرفة التي يمكن أن تجاوزه به ما يراه حوله من ضلالات.

لكن النزوح إلى السفر أو قطع المسافات بين المدن، الذي تفصل الحكايات مشاقه، يتصل بصياغة مركبة تسمى، إلى اضطراب استثنائي، فما الذي يدفع إلى الخروج من المدينة - حيث الاستقرار والراحة والأمن - سوى إلحاح، أو حافز، أو «فرض» لا راد له؟ أو ما الذي يحث على الرحيل من «هنا» (بما تعنيه من كونها مكان واحد من الشخصيات، وموطنه ومقر أهله، وعالمه المعروف المألوف) إلى «هناك» (بما هي مكان مفروض عليه، بجهله، ولا يعرف ولا يتوقع ما يمكن أن يجرى له فيه)؟^(٥)، سوى سبب لا يمكن تخطيطه؟ في هذا السياق، يحفل السرد والحوار في (ألف ليلة) بعبارات عن السفر تحمل أكثر من وجه. يقول القاجار: «إني أخاف من الغربة لأنها يمست الكربة»، ويسمع الرد، كأنه صوت آخر له، أو صدى لصوته: «لا بأس بالاعتراب الذي فيه اكتساب» (٢٢٤ / ٤). ويقول السندباد: «فاشتألت نفسي إلى السفر والنفس أمارة بالسوء» (٩٢ / ٣)، ويقول أيضاً: «فحدثني نفسي الخبيثة بالسفر...» (٣ / ١٠٠). وهكذا، نجد مع العبارات التي تتحدث، مثلاً، عن أن «في السفر خمس فوائد» عبارات أخرى تؤكد أن «السفر ما له أمان» (٢٧١ / ٤).

يؤكد طابع الاضطراب الاستثنائي، في تجربة الرحيل عن المدينة في حكايات (الليالي)، أن هذا الرحيل يعد خروجاً من «الوطن» كله، إذ يقتزن في الحكايات معنى المدينة بمعنى الوطن، ويتصل معنى الإقامة فيها بمعنى

تميش في مدينة أخرى يمثل دافعاً كافياً للرحيل إلى تلك المدينة. فالرجل المغرم بالنساء «وقد سمع بامرأة ذات حسن وجمال وهي ساكنة في مدينة غير مدينته» يسافر «إلى المدينة التي هي فيها» (٧٦/٣). والشاب العماني يسافر من بلاده إلى مدينة بغداد باحثاً عن امرأة سمع وصفها لجمالها (٢١١/٤). و«قمر الزمان» يسافر من مصر إلى البصرة لأنه رأى صورة (رسماً) لامرأة جميلة مقبلة فيها (٢٤٤/٤). كما قد يسافر العاشق من مدينته إلى مدينة بعيدة سمياً وراء محبته الغائبة (انظر، مثلاً، ٢٦٢/٢).

هذا الدافع للسفر، بسبب العشق «على السماع» أو «على رؤية صورة»، أو بسبب «العشق والافتقار»، وهو في الحالتين سفر من مدينة لأخرى رغبة في امرأة، قد يصاغ صياغة مقلوبة، حيث يصبح الانتقال من مدينة لأخرى رغبة في الابتعاد عن المرأة لأرغبة في التفاني، ليسافر «معروف الإسكافي» من «مدينة مصر» هرباً من زوجه، وقد كانت قبيحة جائرة «متسلطة على بدنه» (انظر ٢٩٢/٤).

وقد يتصل السفر بين المدن، في حكايات (الليالي)، بهدف اكتساب المال. ففروق الأسعار بين المدن تمثل حافزاً للانتقال بينها، إذ بمقدور التجار البصري، مثلاً، أن يشتري «الشقة الحرير من الكوفة بعشرة دنانير وهي تساوي في البصرة أربعين ديناراً» (٢٧١/٤). لذا، كان التنقل المتصل بين المدن نوعاً من اللهاث، في حكايات التجار، للحصول على المزيد من الربح. يقول أحدهم: «ولم نزل نرحل (٠٠٠) من مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشتري ونربح» (٢٧٢/٤). وقد يقتزن بهذا الهدف للاكتساب والربح الرغبة في «الفرجة على بلاد الناس» (انظر ١٨٤/٤) يقول، أيضاً، أحدهم: «... لم نزل مسافرين» (...) من مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشتري ونفرج على بلاد الناس» (١١٢/٣).

«المواطنة». وفي سرد الحكايات كثيرة من العبارات - ترفنى إلى مستوى يقين الحكمة التى لا جدال فيها ولا تساؤل حولها - ترى أن «الذى ما له خير فى بلاده ما له خير فى بلاد الناس»، وأن العودة إلى المدينة، بعد سفر عنها، بمثابة عودة إلى «الوطن» الذى «حبه من الإيمان» (٢٦٥ / ٤).

«المدينة - الوطن» صيغة واضحة فى حكايات (ألف ليلة وليلة)، بما يجعل مدينة هذه الحكايات تماس، وتتداخل، مع مفهوم «المدينة - الدولة» بمعناه التاريخي القديم المعروف^(٦)، وإن كانت «المدينة - الوطن»، فى الحكايات، تلتصق أيضاً بدلالات «البيت». يقول رسول الأب لاهته المختربة فى مدينة أخرى: «قوسى معى إلى مدينة أبيك (...) ووطنك لتكونى بين غداك وغلماذك» (١٠٤ / ٤). ويحارب الزوج زوجته الخائنة «بغريبتها عن أوطانها» التى هى مدينتها (٦٧ / ٤). وتدمع عنها المرأة البغدادية البعيدة عن وطنها/ مدينتها كلما ذكرت بغداد (١٩٧ / ١). كذلك، يقال عن المدينة ما يقال عن بيت الإنسان، يقول شيخ السوق لضيفه: «لقد حلت فى مدينتنا البركة والسعود بقدمكم» (٢٩٣ / ١)، ويقال، كذلك، لمن وصل المدينة زائراً: «.. شرفت بقدمك مدينتنا» (٢٩٦ / ١). كأن التجار وحدهم، فى هذا السياق، هم الأقل ارتباطاً بأوطانهم/ بيوتهم، إذ هم الأكثر ارتحالاً عن مدنهم.

مع ذلك، فحتى هؤلاء التجار لا ينجون، فى سفرائهم، من مكابدة حنين ناهش إلى مدنهم التى باتت بعيدة أو باتوا بعيدين عنها. الحنين لمدينة بغداد، مثلاً، هو أرق السندباد الدائم فى سفرائه التى يحقق فيها الكثير من المكاسب والفوائد. أما الشخصيات الأخرى، من غير التجار، فتكابد - أكثر من التجار - هذا الحنين للعودة إلى المدينة التى بارحتها. يلهب، مثلاً، «قلب السلطان على مدينته حيث غاب عنها سنة» (٣١ / ١)، وانظر أيضاً (٤ / ٤).

الحنين إلى المدينة/ الوطن/ البيت، بعد الارتحال عنها، موصول - فيما هو موصول - برابطين أساسيين: بالأهل والأصدقاء و«المعارف» الأحياء فى هذه المدينة (انظر مثلاً ١ / ٧٩)، ويكون المدينة/ الوطن مقر المال الأخير، الموت الذى يكمن فيما وراء كل حكاية، فيما بعد نهايتها السعيدة، حيث تستدعى - فى «مدينة الاغتراب» - «المدينة - الوطن» التى باتت نائية، وتستدعى أماكنها، وتستدعى ضمن هذه الأماكن مساحة الموت، أو المقبرة (انظر ٢ / ٦٤).

تكاد المدينة/ الوطن هذه تنغلق على عالمها، فى مواجهة خارجها المجهول. سورها الذى تغلق أبوابه مع الغروب، حيث «لا يغتصونها ولا يغفلونها إلا بعد الشمس» (٢ / ١٥٤)، والذى قد يستخدم - نظراً لامتداده - لعقاب بعض من يجب عقابهم بالدوران حوله (انظر ٤ / ٧٥)، أو الذى يصبح المشى بموازاته تعبيراً عن التسكع الضائع، الأعمى تقريباً، وتجسداً لفقدان كل هدف بعد تجربة قاسية مؤلمة تطيح بتوازن الإنسان (انظر ٢ / ٢٢٤).. هذا السور يحيط بعالم المدينة كله، ويحتويه بأكمله، إذ يفصل هذا العالم عن كل ما هو خارج المدينة، ويفارق معانيها عن كل معانٍ متصل بخارجها، بحيث تصبح حدود المدينة هى نفسها حدود العالم، وبحيث يصبح الخروج إلى «ظاهر المدينة» خروجاً إلى عالم آخر، أو بالأحرى خروجاً إلى «عالم خارج العالم».

السفر، إذن، خارج أسوار المدينة، ارتحالاً عن المألوف المعروف إلى ما ليس لأحد به علم. فهذا السفر - الخروج - الارتحال، انفصال عما تمثله أسوار المدينة من معانى الإحاطة والحماية، وهما يرتبط بالعيش بين أهلها، وداخل مبانيها، من تعارف وطمأنينة. كأن هذا السفر - الخروج - الارتحال، فى جوهره، خروج إلى عدم المأوى، وانفصال عن «حضن الأم».

الملح الأساسي، الذي يمكن ملاحظته على بنية المدينة في (ألف ليلة)، يتمثل في «مركزية قصر الملك» ثم في «مركزية السوق». تقرر المدينة، دائماً، في حكايات (الليالي)، بالملك، وتنسب إليه بملاقة الامتلاك الواضح (والجذر اللغوي لـ «الملك» و«المالك»، لـ «الملكية» و«الملكية»، واحد في العربية)، فهي — دائماً — «مدينة الملك» فلان (٣ / ١٤٦ - وانظر أيضاً ١٦/١، ٢٧/١، ٢٦٦ / ٢، ٣٩/٣، ١٤٦/٣، و١٤٣/٤ بوا ٣٥/٤). يقال لهارون الرشيد: «... بغداد التي هي حرمكم». (١٤/٢)، كأنها أسرته، أو محطته من مخطياته، أو جارية من جواربه. وإمكان الملك الخليفة أن يهب هذه المدينة أو تلك، كما يهب هذه الجارية أو تلك، لمن يرضى عنه أو لمن يشاء (انظر ٢٧٣/٣).

يهيمن الملك هيمنة كاملة على المدينة، كما يهيمن على حريمه وممتلكاته، يبيع وزيره ويدهوه به «كلب الوزراء» لأنه لم يخبره «بما يحصل» في «مدينته» (١٣٨/١)، أو يأمر بأن يصعد بوابو المدينة بكل غريب يأتيها إلى القصر «ليساغ» عن حاله وعن سبب مجيئه إلى تلك المدينة (٢٦٢ / ٢). وفي مقابل هذه الهيمنة، قد يسبغ الملك عطائه على المدينة كلها، كأن أهلها — على كثرتهم — حاشية قصره وندمانه وأخوانه المقربين، فيدعو سكان المدينة جميعاً إلى أن يأكلوا من سمائه الممتد كالظل، بحيث لا يكون أحد في المدينة إلا ويلهب إلى الميكان الذي فيه سمائه الممتد (انظر ١٢٨/٢).

مركزية القصر، في مدينة (ألف ليلة)، كما في مدينة القرون الوسطى عموماً^(١)، تستدعي كون القصر يقع في قلب المدينة، ويمثل نواتها التي تتفرع منها «عطش» المدينة وشوارعها، كما يمثل أكثر مبانيها ارتفاعاً، تماماً مثلما يمثل صاحبه، خليفة الله، المكائن الأعلى رتبة بين قاطني المدينة. لذا، يحرص السرد على

ليس اقتران المدينة بالأمومة في حكايات (ألف ليلة) (ليلة)، من قبيل عبارات الجاز. كانت الأمومة، بما هي إحاطة وحماية وطمأنينة وحنو، جزءاً من المعاني التي ارتبطت بها المدينة القديمة عموماً، وتمثلت — معمارياً — في سورها الدائري، وفي مبانيها ذات الاستدلات والانحناءات التي تستعيد شكل جسد الأم نفسه، وذلك منذ نشأتها في حوالى الألف الرابع قبل الميلاد (في حضارة ما بين النهرين) أو الألف الثالث قبل الميلاد (في حضارة مصر القديمة)، وبحلال مراحل نموها وتطورها طيلة العصور الوسطى. ولم يكن من قبيل الفوضى أن يشير رمز واحد، في المهر وخليفة، إلى معنى «المدينة» و«الأم» معاً^(٢). كأن العودة إلى المدينة/ الوطن، في نهايات حكايات (الليالي)، بمثابة عودة — بعد نأى — إلى حضن الأم نفسه (حتى لو كان هذا اللقاء رهنا بمشقة الملك، صاحب المدينة، كما سنرى)، وكأن مدينة (الليالي) تسمى لأن تناوىء، فيها، مجتمعا يظهر كها رازحاً.

وسواء ارتدت مدن (ألف ليلة)، في قطاعها الهندى (مرتبطة بالأصل «هزار أفسان»^(٣)) أو «البنجاشترا»^(٤)) أو بـ «كليلة ودمنة»^(٥)، إلى مدن مشرقية قديمة، أو ارتبطت، في قطاعها العراقي ثم قطاعها المصري، بالمدينة الإسلامية في القرون الوسطى، فإن ملامح مدن (ألف ليلة) جميعاً نهضت على موارث متراكب، امتزجت فيه العناصر الأساسية المكونة للمدن القديمة بعناصر مدن «الزمن المرجع» في القرون الوسطى، بحيث تداخلت هذه العناصر جميعاً لتبلور ملامح محددة، لمدينة ذات بنية معينها، ومعان معينها، ترتبط بفترة تاريخية مرجعية، كما تجاوزت، في الوقت نفسه، كل تاريخ معين.

أن يؤكد كون قصر الملك «بتوسط المدينة» وكونه «بشرافات عالية» (٢٥٥/٢)، ولذا يتوقف السردطولا ليسهب في وصف فخامة قصور الملوك ليمائز بينها والمباني الأخرى بالمدينة (انظر مثل ١٣٥/٣)، وليؤكد تسلط من في هذه القصور على من في المباني الأخرى (٦٢/٢)، كما يحرص على أن يشير - عندما يصف أحد القصور الكبيرة، بناء أحد التجار بالمدينة - إلى أن هذا القصر كان «قصرا عاليا مرتفعا شاهقا يصلح للملوك» (٩/٣).

قد يمكن، على مستوى «الحكي/الحلم»، تخطي أسوار قصر الملك، وتخطي - بالتالي - الهالة الهيمنة المحيطة به، من خلال حيلة يتزين فيها ابن من أبناء المدينة بزينة الخليفة/الملك، وليس لباسه، والتعطر بخوره (انظر ٢٣٣/٤ و ٢٣٤)، ولكن حتى هذا التخطي يظل رهنا بمشقة الملك؛ بمعرفته بهذه الحيلة وعفوه عن من تجاسر على احتيالها، كما تظل هذه الهالة الهيمنة، المحيطة بأسوار القصر، قادرة - دوماً - على أن تبث، في أبناء المدينة، رعدة متصلة.

الاقتراب من نواة المدينة المركزية، قصر ملكها، إذن، اقتراب من بؤرة الهيمنة عليها وقهرها. ولاتحقق الهيمنة والقهر بغير قصر يلقى بهما، يحلم الأخوان من أبناء المدينة بمنصبين وقصرين يحكما بهما ومنهما «الكوفة» و «البصرة»، ويقولان إنهما بهذين المنصبين/القصرين - لاحظ الربط بينهما - يكتمل لهما الملك والحياة معا: «وطيب لنا البلاد ونقهر المباد ونبلغ المراد» (٢٨٦/٤). وهكذا، في هذا السياق، يمد الاستيلاء على قصر الملك إلهاماً باستيلاء على المدينة كلها (انظر ٢٤٨/١ و ١١).

تستدعي مركزية القصر في مدن (ألف ليلة) كون هذه المدن محلقة بإرادة ملوكها، ومصارها متصلة بمصارهم. تزين مدن (الليالي)، أو تعاقب، تبعاً لأوامر

الملك بتزيينها أو عقابها. هكذا، تصبح «مناسبات» الملك هي نفسها مناسبات المدينة؛ يختن ابنه، أو يعود بعد غيبة عن المدينة، أو يتزوج هو، فيأمر بتزيين المدينة. «الأمر» بزينة المدينة يكاد يكون «تسمة» تتكرر في أغلب الحكايات: («وأمر [الملك] بزينة مدينته [لاحظ صيغة الامتلاك] سبعة أيام» ١٧٩/٤، «أمر بفرش أزقة المدينة وزينها بأحسن زينة» ٤٠/٣ - وانظر أيضاً: ٥٨/٣، ٢٧٧/٣، ٢٩١/٣، ١٦٢/١، ١٦٥/١، ٦٥/٢). وفي هذا الإطار نفسه، قد تحترق مدينة الملك الظالم عن آخرها بسبب جورهِ وفساده (انظر ١٤٣/٤).

تجاور «مركزية السوق» «مركزية القصر» في مدن حكايات (الليالي). لعل هذا مما يؤكد ما يتردد عن أن (ألف ليلة) حكايات عن الملوك والتجار، ولعله أيضاً يرتبط بكون ازدهار معظم المدن الإسلامية في القرون الوسطى مقترناً بالتمتعش التجارة فيها. لا تخلو حكاية من حكايات (الليالي)، تقريباً، من إشارات - فضلاً عن مواضع إسهاب - إلى القصر والسوق، وكاد السوق، في هذه الحكايات، يراحم القصر في احتلال بؤرة القص الأساسية، وفي إمداد الحكايات بالشخصيات والمشاهد والوقائع وأوجه الصراع وسبل تلاقي الهين بمحبوباتهم أيضاً. ينزل الغرب المدينة فيقدم الراوي، الموازي له، رحلته عبر أسواقها المتخصصة بكثير من التفصيل: «ولم يزل ماشياً إلى أن وصل إلى سوق التجارين ثم إلى سوق الصرافين ثم إلى سوق النقابة ثم إلى سوق الفكهة ثم سوق العطارين وهو يتعجب من تلك المدينة» (٩٠/٤). الأسواق، بما فيها سوق العبيد الذي يشار إليه كثيراً (انظر مثلاً ٩٧/٤ و ١٣٢/١)، تمثل عالماً ثرياً للحكايات، ولشخصياتها؛ فيها ومن خلالها تتعرف الشخصيات المدينة، وفيها تقع أحداث كثيرة تصلح للحكي (انظر مثلاً ٤٥/٢). تتوقف الحكايات، طويلاً، أمام أسواق بغداد (انظر مثلاً ١٦٧/٣، و ٢٣١/٤) وأسواق القاهرة (مثلاً ٢٢٧/٣) وأسواق الإسكندرية

الحكايات بناء الحمام وآلاته وعماله وطرق التنظيف التي تتم فيه (١٢/ ١٠٩ - وانظر أيضاً: ١/ ٢٧، ١/ ٥٠، ١/ ٥٣، ١/ ٧٠).

وتوقف عدد آخر من الحكايات، غير قليل أيضاً، عند «الخان»، باعتباره مرتبطاً بترحال التجار عبر المدن (انظر: ١/ ٩١، ٢/ ٩٣ مثلاً)، وعند «البستان» الذي يمثل دائماً، في الحكايات، مكاناً مؤهلاً للقائه المهين (انظر ٣/ ١٦٥، ٤/ ٢٢٤، ١/ ١٣٦). ويشير بعض الحكايات إلى «ميدان المدينة» الذي قد يمدّ فيه سباط الملك أو يستخدم ساحة للمب للكرة والصولجان^(١٥). هناك أيضاً مساحات كبيرة بالحكايات ترتبط بالبهوت وعملها الداخلي الذي يمثل، بما ينطوي عليه من أسرار، مادة ثرية للحكي. يتخطى السرد جدران البهوت التي تمزج - بطبيعة تصميمها وبناؤها^(١٦) - داخلها عن خارجها، ليستمد - من عالم «الحريم» خصوصاً - وقائع وأحداثاً كثيرة؛ حيث يتم التسلل إلى هذا العالم الخفية، أو بحيلة من الحيل، أو بدعوة محاطة بكثير من الكتمان.

كذلك هناك إشارات إلى «قاعات الصعاليك» (١٧١/ ٢)، وإلى شوارع المدينة التي قد تستخدم لممارسات الحواة (٤/ ١٤٥)، وإلى أزقتها التي تتم فيها لقاءات المصادفة (انظر ٤/ ٥٩). قد تزدهم الأزقة الضيقة في الحكايات ازدحاماً شديداً لمشاهدة غلام جميل (انظر ٤/ ٢٣٨)، كما قد تطلو سوى من الجوارى الساعيات للوصول بين المتحابين (انظر ٥٤/ ٢).

تستخدم الحكايات أماكن المدينة هذه، خصوصاً، لتوظيفها في التعبير عن انفصالات السرد. في «حكاية أحمد اللنف وحسن شومان مع الدليلة الهتالة...»، مثلاً، يتحرك السرد بين أماكن عدة في مدينة بغداد، من محلال تردد «دليلة الهتالة» على الأسواق والدكاكين والبهوت والأسواق والبهوت الكثيرة التي تعرفها، بحيث

(٩٠/ ٤)، بل تصعد مركزية السوق من «مدينة مصر المحروسة» التي كان يعيش فيها «معروف الإسكافي» إلى المدينة الخيالية التي يرحل إليها على ظهر الجان (٢٩١/ ٤).

في مرتبة ثالثة لهذه المركزية السياسية (قصر الملك والتجارية (السوق)، تأتي المركزية الدينية في مدن (ألف ليلة). المركزية الدينية الواضحة في بنية مدينة القرون الوسطى ليس لها حضور كبير في مدن (الليالي)، إذ تأتي هذه المركزية غير واضحة، غامضة وغالبة أحياناً. لا يمنح «المسجد» - في الحكايات - مكانة موازنة لمكانته في بنية المدينة الإسلامية^(١٧)، وربما كان هذا متصلاً بأن الحكايات، المنشقة بعالم دنوي، تنحو منحى بعيداً عن ذلك الذي نحاه قصص «الوخط الديني» مثلاً (وقد كان بعض هذا القصص، ولا يزال، يلقي في المساجد)، إذ تنأى الحكايات عن الثقافة الرسمية وعن مؤسساتها التي اتخذت من القصص موقفاً صارماً، منذ الدولة الأموية^(١٨). المسجد، في حكايات (الليالي)، ليس إلا مكاناً يأوي إليه الغرب القادم إلى المدينة (١/ ١٠٠)، وملاذاً لمن لا مأوى له فيها (٢/ ٦٣)، ولا يأتي إلى الحكايات سوى في إشارات عابرة^(١٩).



مع هذه المركزية الواضحة للقصر والسوق، الأقل وضوحاً للمسجد، هناك بؤر حكي أخرى ترتبط بأماكن أساسية أخرى في مدينة (ألف ليلة)، وتتصل أغلب هذه الأماكن بالحياة اليومية، وخاصة بأوجه المتعة فيها. يتوقف عدد غير قليل من الحكايات عند الحمام (العام) الذي يؤكد رواية الحكايات وشخصياتها أنه «زينة المدينة» وشرط أساسي من شروط اكتمالها، بحيث لا تكون المدينة «كاملة إلا إذا كان بها حمام» (٤/ ١٨٩). تقدم الجارية «تودة» رصداً للشروط الواجب توفرها في كل حمام مكتمل (انظر ٢/ ٣١٦)، ويصف بعض

منه، قد «يعرض أهل المدينة» جميعها بحب امرأة واحدة (٧٧/٤)، ويشيع الخبر، بسرعة، عن حسن الفتى الجميل، بحيث لا يبقى «أحد من أولاد أهل المدينة من الرجال والنساء إلا وله حديث بمحاسن ذلك الصبي» (١٩١/٤)، وانظر (٢٥٣/٣).

ترتيبها على هذا التعرف، أيضاً، يشارك أغلب «أهل المدينة» في احتفالات كثيرة تقام فيها: حفلات العرس البارحة (انظر ٢٦٠/٤) و«مشاهد الجنازات» (انظر ٣٠/١)، فضلاً عن المواكب الخاصة بالملك (انظر ٣٠٨/٤)، والموالد الدينية المختلفة (انظر ١٥٢/٢). وهكذا، أيضاً، اعتماداً على هذا التعرف، يقال للتائه أو غير العارف بالمدينة: «رح الحارة الفلانية (٥٥٥) وقل ابن سيدى (٥٥٥) فإن الناس يدلونك على الحارة» (١٨) وعلى البيت (٦٠ / ٢).

ويحتل «التنوع»، بدوره، معنى من المعاني التي تتأسس عليها، فيما تتأسس، مدينة (الليالي). يتحقق هذا التنوع من خلال تعدد انتماء الشخصيات، الدينية والإقليمي والعرقى.. إلخ. هذا التعدد واضح في حكاية «المقدم أحمد الدنف وحسن شومان...» مثلاً، إذ تنتمي شخصياتها انتماءات متباينة: عزرة (اليهودى) والمزين (المصري) وعلى الزهيق (المصري)، فضلاً عن الشخصيات البغدادية، المسلحة، الكثيرة في الحكاية (انظر الحكاية بالجلد الثالث). ويؤكد هذا التعدد حرص بعض الحكايات على رصد المدينة باعتبارها إطاراً يجمع أبناء الديانات المختلفة: «مدينتنا أربعة أصناف مسلمين ونصارى ويهود ومجوس» (٢٩ / ١)، كما أن سوق العبيد، الحافل ببضاعة الجوارى، يشار إليه في الحكايات مقترناً دائماً بالإشارة إلى تنوع جواربه وتنوع جنسياته من رومية وتركية وچركسية وحشية.. إلخ (انظر مثلاً ١٢٠ / ١). يترتب على هذا التنوع اتساع عالم المدينة واستيعابه مشاهد متباينة، وأيضاً كون التجول فيها والفرجة على مشاهدنا وسيلة لرفع الضيق أو الأرق (انظر بدايات حكايات هارون الرشيد) و«نافعاً لـ» «انشراح

تصبح مدينة بغداد، كلها تقريباً، ساحة مفتوحة يجوب الراوى أرجاءها، ويحيث يصبح كل مكان من هذه الأماكن — مرتبطاً بشخصية من الشخصيات، وبواقعة من الوقائع — مركزاً من مراكز القصص في الحكاية.

وبخلال انتقالات حكايات (ألف ليلة) بين أماكن المدينة، تتجسد ملامح هذه الأماكن، كما تتجسد المعاني الخاصة بالمدينة التي تنظم هذه الأماكن.

- ٦ -

معاني المدينة، في (ألف ليلة)، هي نفسها التي فارقت بها المدينة القديمة والوسيلة العالم السابق عليها زمنياً (التجمعات القروية الأولى، والقرى الكبيرة) والعالم المحيط بها مكانياً (قبائل بدو الصحراء).

سمات: التعرف، والتنوع والامتاع، وسيادة الثقافة البصرية، والتفاوت الطبقي، والترف والتحرر، والحماية.. إلخ، كلها كانت من سمات المدن القديمة والوسيلة (١٧)، وكلها تشكل ملامح المدينة في (ألف ليلة وليلة).

يرتبط التعرف، في مدينة (الليالي)، بالتفاف عالمها وترباط أطرافه، وأيضاً بتعارف سكانها. ينتشر الخبر بسرعة بين هؤلاء السكان (انظر ٦١٢، ٣/٢)، ويمثل أحد أشكال العقاب فيها في موكب «الشهيرة» أو «الجرسة» والهتكة، حيث يطاف ببعض المجرمين في شوارع المدينة لفضحهم (انظر مثلاً ٢٦١/٤). الخوف من «الافتضاح»، بين أهل المدينة المتعارفين، يفسح عنه الشاجر الذي يقول لنفسه، بينما يزور امرأة في بيتها غلسة: «متى فتحت هذا الباب افتضحت في بغداد» (١٦٩/٣). في هذا السياق، يوصى «أهل المدينة»، المستخدم كثيراً في الحكايات، إلى معنى من معاني الحميمة والترابط اللذين هما سبب من أسباب التعرف ونتيجة له، في آن. وهكذا، ترتيباً على هذا المعنى، وتشعباً

المصدره- يقول، مثلاً، أحمد الدنف لعلى المصرى: «قم شق بغداد حتى ينشرح صدرك» (٣/ ٣٣٠ - وانظر أيضاً ٢/ ٩٣، ٢/ ١٢٣، ٢/ ١٩١).

وبعد التفاوت الطبقي، كذلك، سمة أساسية من سمات المدينة فى حكايات (الليالى). فهناك، فى هذه المدينة، مع عالم الملوك والتجار الأثرياء والأكابر، عالم آخر غالبه الفقراء والمساكين، بحيث تشكل ثنائية «الأكابر/ الفقراء» مادة أساسية من مواد الحكى فى الحكايات، فيستجاور من ينتمى للطرف الأول من هذه الثنائية مع الطرف الثانى («السندباد البحرى» مع «السندباد البرى» مثلاً)، أو يتحول - بسبب دنيوى صرف، أو لمشيئة الخالق فحسب - من ينتمى إلى الطرف الأول إلى الطرف الثانى، أو العكس (وما أكثر الحكايات التى تبدأ من هذا التحول، أو تمر به، أو تنتهى إليه).

قد تقود المدينة المتسمة، المتنوعة، القائمة على هذا التناقض الطبقي، إلى اقترب من معنى «المدينة - المتاهة». يطوف من يطوف «أزقة المدينة طولاً وعرضاً» بحثاً عن حبيبته دون جدوى (٤/ ٧٦ - وانظر أيضاً ٢/ ٦٨، ٢/ ٢٣٦). ولكن «المدينة - المتاهة» ليست صيغة واضحة تماماً فى مدينة «ألف ليلة». يقلص من وضوح هذه الصيغة، ويكاد ينفيها، الحضور اللافت لمعنى التعرف. فضلاً عن أن اتساع المدينة يتم التعامل معه بنوع من «الإحلام الملموس»، المجهّد فى صورة اتصال إنسانى مباشر، حيث «النادى» الذى يسير فى شوارع المدينة وأزقتها، يجهر بالنداء ليعلن ما يريد أن يعلنه صاحب الشأن «للحاضرين الخاص والعام» (٤/ ١٨١، وانظر أيضاً ٢/ ١٢٧). كما يؤدى اتساع المدينة إلى استخدام «لغة إعلامية» تتحقق فى مدينة «ألف ليلة» - كما تتحقق فى مدن القرون الوسطى كلها - فى «دق البشار» أو «دق الطبول» بطرائق متنوعة تؤدى إلى توصيل «رسائل» متنوعة؛ «ودقت البشار فى المدينة وأعلمت أهلها (...) بأن الملك ... إلخ» (٣/ ٢٨٦).

صيغة «النادى»، ودق البشار أو الطبول، جزء من بقايا بنية ثقافة سمعية قديمة. وقد ظل هذا الجزء قائماً فى مدينة «ألف ليلة»، وإن تنازعت أجزاء أخرى، مرتبطة ببنية ثقافة بصرية ارتبطت، دائماً، بالمدينة التى منحت قاطنيتها «عيناً بدلاً من الأذن» (١٩). «الفرجة» على مشاهد المدينة تعد امتداداً لهذه الثقافة البصرية ونتيجة لها، فى آن. كذلك يتضمن بعض الحكايات إشارات إلى هذه الثقافة البصرية، فأحد الملوك - مثلاً - حين يغضب يعلن عن غضبه بطريقة تخاطب العين لا الأذن، إذ يرتدى «بدلة الغضب» وهى بدلة حمراء (٢/ ١٦٨)، كما أن أصحاب الديانات المتنوعة يرتبطون فى الحكايات بألوان عدة (انظر ١/ ٢٩).

ويتصل كذلك بمعانى المدينة فى «ألف ليلة» معنى الشرف والدعة والراجة والتحرر (انظر مثلاً ٣/ ١٠٢)، ويربط ابن خلدون بين هذه المعانى والعمران، ويربط بينهما جميعاً و«مدمومات الخلق والشر» والخروج «إلى الفساد». المدينة للبدوى (فى حكاية «المقدم أحمد الدنف وحسن شومان...» مثلاً) مكان للطعام الشهى الناعم (انظر ٣/ ٢٢٣)، فى حين يسخر أبناء المدينة من هذا البدوى (انظر ٣/ ٢٢٤ وما بعدها)، كما تتصل مدينة «الليالى» بالتحرر الذى قد يقود إلى الخيانة والفساد. يخشى الزوج أن تعدى زوجته أخلاق أهل المدينة، بما فيها من الخيانة، فيبتنى لها قصراً فى «ظاهر المدينة» (٣/ ١٥٥). ويتم تصوير حكام المدينة، غير المسماة، على أنهم جميعاً فاسدون أو قابلون للفساد، من الوالى إلى القاضى إلى الوزير إلى الملك (٣/ ١٥٨). ويشار إلى عالم التجار على أنه مهيباً لانتشار العلاقات «غير الشرعية» بسهولة، وذلك بسبب غياباتهم الطويلة: «فسافر زوجها [التاجر] وأطال الغيبة فزاد عليها الحال فعمشت غلاماً ظريفاً من أولاد التجار...» (٣/ ١٥٨).

كذلك قد يوصى «ظاهر المدينة» إلى اتصهاك وشيك لها،
إذ منه تلوح طلائع المعسكر الغزاة (انظر ١ / ٤٢) أو
رهط الأحراب المغيرين (١ / ٢٦١).

الخروج من المدينة، إلى ظاهرها، وتغطي ما وراء
ظاهرها، مخروج أيضاً إلى المعجب والغريب والشاذ.
فضلاً عن الحكايات الكثيرة التي ترخّل من عالم المدينة
إلى عجائب البحار والبرية والجبال، هناك كثرة من
الوقائع الغريبة التي قد تقع لبعض الشخصيات من أهل
المدينة، ولكنها تحدث دائماً خارج أسوارها. هناك
الساحر، المقيم بالمدينة، الذي يخرج إلى ظاهرها ليشيد
قصره يذرو الرماد في الهواء (انظر ٣ / ٢٤١). وهناك
المرأة، ابنة المدينة، التي تتسلل من سورها وتخرج إلى
ظاهرها، حيث تستلقى في مكان منزول ليوافقها أحد
القرود (٢ / ٢٥٣)، وهناك المرأة الأخرى التي تخرج،
أيضاً، إلى مكان مهجور بالصحرَاء، خارج المدينة،
ليوافقها دب (حكاية وردان الجزائر - المجلد الثاني).

-٧-

ترتبط، إذن، مدينة (الليالي)، ببنيتها هذه ومعانيها
هذه، ببنية مدينة القرون الوسطى ومعانيها التي عرفت
بها. ويرتبط الدور الفاعل للمدينة المرجعية، في صياغة
مدينة (الليالي)، بازدهار مدن عربية وإسلامية كثيرة، في
هذه القرون، شكلت حواضر الخلافة الإسلامية (٢١).
ولكن، قد تنطلق صياغة مدن (الليالي) من هذه
الحواضر الإسلامية وحواضر العالم المعروف القائم من
حولها، وقد تبارح هذه الحواضر جميعاً لترسم مدناً
غيبالية خالصة، وقد تراوح بين اعتماد جزئيات تنتمي
لحقائق مرجعية بعينها وجزئيات ولادة خيال يسعى لأن
يتحرر من كل مرجع.

يشير السرد في حكايات (الليالي) إلى مدن
مرجعية كثيرة، مسماة، إشارات هابرة: القيروان
(١ / ١٠٤)، وحماة (١ / ٢٠٩) والكوفة والكرك

يحيط سور المدينة بها، ويكتف حول معانيها،
ليفصل بين هذه المعاني وكل معان أخرى مرتبطة بعالم
«البدو المغيرين» أو «المعسكر المهاجمين»، وبذلك يضيف
هذا السور معنى جديداً للمدينة، ويؤكد معنى قديماً
القرن بها، الإحاطة والحماية.

يصل المسافر من سفره إلى مشارف المدينة، ويرى
أسوارها، فيشعر بالأمن الذي افتقده طيلة رحلته. يقول،
إذ يرى أبواب المدينة: «الحمد لله الذي سلمني حتى
وصلت إلى هذه المدينة» (٢ / ٩٧). وعلى أحد أبواب
سور إحدى المدن يعلّق بوق سحري يزق على كل
«غريب» أو «عدو» يحاول الدخول أو التسلل إلى المدينة،
فيشعر سكانها بالاطمئنان (انظر ٢ / ٢٥٤). اجتياز سور
المدينة، باعتباره فاصلاً بين عالمها بما ينطوي عليه من
معان والعالم الخارجي بمعانيه المغايرة، هو بداية الخروج
إلى المجهول. يبدأ هذا المجهول من تخوم المدينة نفسها، أو
مشارفها، أو من «ظاهر المدينة» بتمبير حكايات (ألف
ليلة).

يستخدم تمبير «ظاهر المدينة» في الحكايات ليشير
إلى مشارفها القريبة من سورها. ويوصى هذا التعبير،
دائماً إلى احتمالات مفتوحة على الغيب، لدى كل
خارج من المدينة، ويوصى - في المقابل - إلى نهاية
سعيدة لدى كل راجع إليها.

عند ظاهر المدينة يتربص ويكمن الغطر والخوف
(انظر ١ / ٣٠٣)، فهناك اللصوص والمقابر
(انظر ١ / ١٤٧)، أو يبدو رماد الحياة ودخانها حيث
«الكيمان» أو أكوام قمامة المدينة التي يتم حرقها
خارجها (انظر ١ / ٣٨). وهذا كله، مع مفارقتها عالم
المدينة الداخلي الحافل - بالقياس لخارجها - بكل ما هو
مترف وفخم، يرتبط أيضاً بمعنى الفراق والنأى. يرى
العاشق محبوبته المسافرة إذ تخرج - مع من تخرج - إلى
«ظاهر المدينة» فيرقن «أن الفراق قد تحقق» (١ / ٦٩).

العاصمة لها. وأيضاً، في هذا السياق، تصاغ كثرة من المدن الأخرى في الحكايات على أنها «مدن خراج» بالنسبة إلى بغداد. يسافر من يسافر من بغداد إلى البصرة ليأتى بخراجها، وتبنى على هذا السفر حكاية من الحكايات (حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه - المجلد ٤).

ومدينة مصر (أو القاهرة) تأخذ أيضاً حيزاً كبيراً من حكايات (الليالي). ترتبط دائماً بوصف أقرب إلى المدح يشير إليها تارة على أنها «مصر السعيدة» (١٨١/٢) وتارة على أنها «مصر المحروسة» (٢٨٨/٤). يتوقف الرواة، والشخصيات، ليصفوا بعض أماكنها وأحوالها (٢٧٧/٣) و (٩٢/١)، مؤكدين أن التجول بين شوارعها وأسواقها «يزيل الهم» (٢٢٧/٣).

كذلك يتوقف عدد من الحكايات عند مدينة دمشق، وإن كان يستعملها باعتبارها «مدينة/ محطة» للانتقال إلى مدن أخرى. فقرن دمشق، في الحكايات، بكونها مدينة جميلة، فيها غير كثير، فهي - مثلاً، «مدينة طيبة أمينة ذات أشجار وأنهار (...) وأطيار تسبح الله الواحد القهار» (٧٧/١).

والإسكندرية ترتبط في الحكايات بكونها «مباركة» وعيشها خضراء وهيشها هنيئة (١٧٠/٢)، وهو وصف يستعيد أو يؤكد ما ذكره المقريزي عنها (٢٢). ترتبط شوارعها بمسحة الفرجة واللذة والطرب (٩١/٤). يتوقف الراوي عند بعض معالمها (١١٣/٤)، ويشير إلى تعرضها لغزوات كثيرة من الإفرنج (١١٥/٤)، ويقص حكاية عن السبب في تسمية أحد أحيائها (أبو قبرا) (انظر حكايته، ١٩٧/٤).

هذا الحضور لبعض المدن الإسلامية المرجعية في حكايات (الليالي)، بهذا الوصف المثقل بأحكام قيمة واضحة (بجانب التراث النثري العربي الذي أطلق عليه «مدح المدن»^(٢٣)) يكاد يرمي إلى أن «المدينة» التي

(٢٧١/٤) ومكة (١١/٣) وجدة (١٩٤/٣) وصنعاء (٢٥٩/٢) ورشيد (٩٠/٤) وحلب (٦٦/١) وفاس ومكناس (١٨٣/٣) والقلمس (٦٥/١). وبجانب هذه المدن المسماة، قد يمر السرد - بسرعة - على مدن غير مسماة، يصيغ متنوعة، ثم أنزلها في بعض المدن (٧٠/٤) وما قهرني إلا ملك المدينة الفلانية (٤/١٩٤).

ومع هذه المدن التي لا تحتل سوى مساحات هامشية في الحكايات، هناك مدن تشكل «مركزات» أساسية يتوقف السرد ولفات مطولة عندها، ويعتمد منها مادة ثرية. تمثل هذه المدن، خصوصاً، في: بغداد، ومدينة مصر (القاهرة)، ودمشق، والإسكندرية، والبصرة.

تمثل بغداد، في حكايات (الليالي)، «دار السلام» وحرم الخلافة العباسية (١٢/٤) ومركزاً أساسياً من مراكز التجارة (انظر ٢١٦/٤)، ترتبط بقصور الخلافة وشهرة التجارة والتجار (١٦٦/٣)، حيث فيها «الإنسان لا حظ الصياغة التي توحد بين الإنسان والتاجر» يكتسب المثل مثلين (١٥٢/٢). يقرن أهل بغداد، دائماً، في الحكايات، بحب السماع والطرب والشراب (١٩٣/٢) مثلاً، وقرن هي نفسها بتمبير «دار السلام».

بغداد، في حكايات (الليالي)، وفي الزمن المرجع الذي يشير إليه عدد كبير من حكاياتها، هي عاصمة الخلافة الإسلامية، لذا لها - شأن المدن/ العواصم - هيمنة على ما عداها من مدن. «الخط الشريف» المهور بتوقيع الخليفة، في رسالة خارجة من بغداد، يعامل من قبل ولاية المدن الأخرى باحترام يليق بهيمنة بغداد على هذه المدن (انظر ٢٦٩/٤). وفي هذا السياق، نلاحظ أن مدينة بغداد تمثل، في حكايات السندباد، «سرة العالم» بالتعبير الجغرافي القديم، وتؤكد هذه «المركزية

انتقل إليها العرب بعد بدو ما قبل الدولة الإسلامية، قد أصبحت مادة أساسية للتناول الفني، تكاد تزامم الملوك والسرارة الممدوحين في تراث الشعر العربي الفصيح.

- ٨ -

من هذه المدن العربية الإسلامية يرتحل بعض الحكايات شمالاً، أو شمالاً غرباً، إلى مدن بلاد إفريقية (أوروبا الراهنة)، فيرصد بعض هذه المدن المسماة المعروفة (جنوة، رومة [روما]، بندق [البندقية، أو فينسيا]، القسطنطينية)، أو يصك تسميه لبعضها (مدينة إفريقية و«مدينة عوج»).

الملاحظ أن الحكايات، إذ ترتحل إلى هذه المدن، لا تتوقف إزاءها بانبهار كبير. ولعل هذا يعكس حال هذه المدن في المصور الوسطى^(٢٤) بالقياس إلى المدن الإسلامية التي ازدهرت في تلك العصور. إن أظهر ما يتوقف السرد عنده في وصف «مدينة إفريقية» مثلاً هو أنها «كثيرة الصنائع والفرايب والبنات» (١٠٣ / ٤). و«مدينة عوج» (٢٨٧ / ٤) ليست إلا «محطة غريبة» فحسب، يبرها السرد سريعاً. والحال نفسه في رصد مدن إفريقية أخرى (انظر / ١٦٨، ١٠٩ / ٤، و / ١١١، و / ١١٤، و / ١٢٦، و / ١٠٣).

مركزية القصر / السوق / المسجد، القائمة في المدن الإسلامية، هي نفسها القائمة في مدن إفريقية في حكايات (الليالي)، ولكن تستبدل بمركزية «المسجد» في المدن الأولى مركزية «الكنيسة» أو «الدير» في المدن الثانية (انظر / ١٧٤ و / ١٧٧)، كذلك يشار في المدن الثانية إلى «الخمارة» التي تستخدم مكاناً للمبيت (١٧٧ / ٢) بدل «الحان» في المدن الأولى.

ترصد مدن الإفريقية، في حكايات (ألف ليلة)، من منظور يتنقل من الانتماء للمدن الإسلامية، إذ يرى هذه المدن الإفريقية من موقع الحلم بالسيطرة عليها. يشير

السرد إلى استخدام هذه المدن الإفريقية مادة للتفاوض المتخيل، حيث يكتب ملك «إفريقية» إلى هارون الرشيد طالباً أن يسترد ابنته مريم، في مقابل التخلي عن «مدينة رومه الكبرى» لتصبح تحت هيمنة الرشيد، بأن يبنى فيها المسلمون مساجد، وبأن «يجعل خراجها» للدولة الإسلامية (انظر / ١٢٦). ولعل هذا العرض المتخيل كان يعكس حلماً ما، في زمن هارون الرشيد نفسه.

- ٩ -

في رصد المدن المرجعية، الإسلامية وغير الإسلامية، في حواضر الخلافة الإسلامية وفيما حولها من عالم معروف، قد ينطلق السرد من زمن مرجع بعينه. هناك الحكايات التي تنص على فترة محددة ترتبط بسنوات حكم هارون الرشيد (١٧٠ - ١٩٣ هـ / ٧٨٦ - ٨٠٩ م)، «حكاية هرون الرشيد مع الشاب المعجمي»، «حكاية هرون الرشيد مع جعفر والجارية»، «حكاية بنت الجوهري مع جبر بن عمير الشيباني»، «من حكايات أبي نواس مع الرشيد»، «حكاية تودد الجارية»، «حكاية علي نور الدين مع مريم الزنارية»، «من نوادر هرون»، «حكاية السندباد»، «حكاية هرون الرشيد مع البنت العربية»، «ما حكاة الأصمعي لهرون الرشيد من أخبار النساء وأشعارهن»، «حكاية ضمرة بن المفيرة»، «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان...». وهناك حكاية يشير زمانها المرجع إلى فترة «حكم المنتصر بالله» (٢٤٧ - ٢٤٨ هـ / ٨٦١ - ٨٦٢ م) - «حكاية سزين بفسداد»، و«حكاية يشير زمانها المرجع إلى المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ / ٨١٣ - ٨٣٣ م) - «حكاية الجوارى المختلفة الألوان»، و«حكاية يشير زمانها المرجع إلى فترة الحاكم بأمر الله (٣٨٦ - ٤١٤ هـ / ٩٩٦ - ١٠٢١ م) - «حكاية وردان الجزارة»^(٢٥).

مع هذه الإشارات إلى «أزمة مرجع» بعينها - بل قد يحدد بعضها يوماً بعينه من سنة بعينها^(٢٦) - فهناك

«جوهري» [جواهرجي] (انظر ٢٥٣ / ٤) (٢٧)، وفي موضع ثالث إلى ظهيرة تمتد ساعتين (٢٤٢ / ٤).

بهذه المراحة بين الزمن المرجع والزمن الماضي غير المحدد، وبهذا المنحى في تقسيم الزمن، ترتبط مدينة (ألف ليلة)؛ تنتمي لعالم المدينة في القرون الوسطى، وتتأثر - في الوقت نفسه - بتراث مدن أقدم، بل بتراث «قبل مديني». إن بعض واجبات الضيافة؛ بصيغتها البدوية نفسها، تمتد إلى مدينة (الليالي). يستضاف القادم إلى البصرة «مدة ثلاثة أيام» قبل أن يعلن عن سبب قدومه (انظر ١٤٥ / ١، ٢٧٦ / ٤). ويستعاد عالم الصحراء القديم إذ يندو أحد بيوت المدينة «طللاء» من الأطلال، حين تغادره الحبيبة، فيقف العاشق أمامه ليبكي؛ تماماً كما يفعل الشاعر الجاهلي القديم؛ «فرأها [العاشق رأى الدار] خالية من الأطناب موحشة من الأحباب فبكى حتى بل الثياب.. إلخ» (٧٠ / ٤).

لم تعرف مدينة (الليالي)، إذن، الانقطاع الكامل عن العالم السابق عليها تاريخياً أو المحيط بها جغرافياً، بل نهضت على صيغة مركبة من «الانفصال/ الاتصال» عنهما وبهما على مستويات متنوعة. هكذا، مع حضور علاقات المجتمع الصحراوي التي أشرنا إليها، قد يتم، في مواضع أخرى بالحكايات، تأكيد الانفصال عن هذه العلاقات، حيث يتم رصد الاختلاف بين «البدوي» و«ابن المدينة». ينظر البدوي للمدينة ولأهلها نظرة كراهية، يضرب امرأة تنتمي إليها ضرباً مبرحاً ويصلبها، مرات متكررة، بـ «قطعة حاضرة» (انظر ١٩٣ / ١)، بينما ينظر ابن المدينة للبدوي نظرة استعلاء، فهري فيه مجرد «جلف يابس الرأس» (١٩٥ / ١).

-١٠-

فضلاً عن حضور المدينة المرجعية التاريخية، بينيتها ومعانيها وزمنها المراوح، في حكايات (الليالي)؛ فلهذه المدينة حضور أيضاً على مستوى الشخصيات التي تقدم

عدد كبير من الحكايات لا ينص على أية فترة زمنية مرجعية، إذ يكفي بأن يشير بمبارات غير محددة إلى زمن غابر فحسب. تفتتح حكايات كثيرة في (الليالي) بمبارات من مثل، «في قديم الزمان وسالف العصر والأوان» (انظر مثلاً ٨٠ / ٤) أو تشير إلى فترة «ملك من الملوك المتقدمين» (انظر مثلاً ١٤٣ / ٣)، وهي - بذلك - تمثل امتداداً لحكايات شعبية كثيرة اعتمدت الزمن الماضي، غير المحدد - باعتباره زمناً مرتبطاً بملمح من ملامح القداسة ويصلح - بالتالي - لأن تستمد منه العبارة والمظة.

مع هذه المراحة بين اعتماد أزمنة مرجع معينة، وإشارات إلى أزمنة ماضية غير محددة، فالزمن الداعلي في حكايات (ألف ليلة) يتم التعامل معه تعاملاً مرتبطاً بطبيعة عالم مدينة القرون الوسطى الذي لم يكن قد عرف - بعد - تقسيم الزمن إلى وحدات صغيرة بمنحى مجرد. نشيع، في الحكايات، تقسيمات زمنية تنحى إلى «ساعات فلكية» حقيقية، غير منفصلة عن تغيرات الطبيعة ولا عن حركة الشمس وتعاقب الليل والنهار. فمبارات مثل: «وصل إلى المدينة (...) وكان ذلك وقت اصفرار الشمس» (٧٤ / ٣)، أو: «دخلت مدينة البصرة في يوم الجمعة ضحوة النهار» (٢٤٢ / ٣) تتناثر في سرد الحكايات لتعبر عن تجزئ الزمن فيها. في هذا المنحى، تعتمد الحكايات أيضاً مواعيد الصلوات الإسلامية الخمس، باعتبارها مواعيد مفصلة يتم تقسيم النهار إلى أجزاء رئيسية على أساسها؛ «وقمت من ساعتى وقد أعلنا على المنارات بسلام الجمعة» (١٠٧ / ١) و«قسم [صاحب الحمام] النهار (...) إلى قسمين وجعل من الفجر إلى الظهر الرجال ومن الظهر إلى المغرب قسم النساء» (١٩١ / ٤). بوجه عام، يسود في الحكايات هذا المنحى في تقسيم الزمن، ورغم إشارة السرد، في موضع، إلى تكون النهار من أربع وعشرين ساعة (انظر ١٥٢ / ١)، ورغم إشارته، في موضع آخر، إلى «ساعة» صنعها

فى بعض الحكايات مفسرة بمدن بعينها «الشاب
البغدادى»، «على الزهيق المصرى»، «حسن البصرى»...
إلخ، وعلى مستوى السرد القصصى نفسه.

ليس حضور المدينة فى سرد الحكايات من قبيل
العمل لإيقاع الحركة فى المدينة، أو لمنايتها المركبة
(كما هو الحال - مثلاً - فى رواية ما بعد القرن التاسع
عشر التى تمثلت المدينة بسماتها الحدائية ومعانيها
المتنوعة^(٢٨))، ولكن - على مستوى أبسط - من قبيل
استخدام مفردات وجزيئات تنتمى للمدينة داخل سرد
الحكايات، بحيث يمكن لهذا السرد أن يفترض سامعاً
(قارئاً، بعد تدوين الحكايات) متتحماً للمدينة، أو - على
الأقل - عارفاً تفاصيلها.

بهذا المعنى تسهم شهرة منتجات بعض المدن،
وشهرة صفات نساءها، فى صياغة سرد الحكايات. هناك
إشارات، مثلاً، إلى «الشمع الإسكندراني» (٣٢ / ١٠) أو
«الدف الموصلى» (٣٥ / ١) أو «المسامة الموصلية»،
(٧٥ / ١) أو «الحبر الإسكندراني» (١١ / ١٤١) أو
«الأرزار البغدادية» (٨٠ / ٤). وهناك أيضاً إشارات إلى
سمات غالبية على نساء بعض المدن؛ فالمصرية (القاهرة)
مشهورة بالفنح، والإسكندرانية تقرر بالفتور... إلخ (انظر
٩٧ / ٤).

وفى هذا السياق نفسه، قد يستخدم بعض رواة
(ألف ليلة) أماكن بعض المدن لوصف وقائع أو أحداث
أو أفعال بعينها، بشكل مواز. يستمر الراوى بعض أماكن
القاهرة المعروفة ليعبر، مثلاً، عن فعل جنسى صرف:
«وحطّ يديه فى محاصريها ووضع عرق الحلاوة فى
الخرق فوصل إلى باب الشعرية وكان سورده من باب
الفتوح وبعد ذلك دخل سوق الاثنين.. إلخ» (٢ / ١٥٧).

-١١-

مع ارتباط حكايات (ألف ليلة وليلة)، على هذه
المستويات جميعاً، بالمدن المرجعية، المسماة وغير المسماة،

فى مناطق عدة من خريطة العالم المعروف فى زمن
الحكايات وما قبله، فهذه الحكايات تبارح أيضاً هذه
الخريطة إلى عالم آخر، عالم ينهض على مراوحة بين
«المرجعى» و«الخيالى»، أو عالم ينتمى إلى الخيال
الخالص. هذه المراوحة، التى تعبر عن سمة جوهرية فى
(ألف ليلة)، حيث تتأسس على «قابلية الحياة والقصّة
لتبادل مواقعها [موقعيهما]»^(٢٩)، تعبر أيضاً عن مراوحة
أكبر، بين الاستسلام (إلى حد) أو التمرد (الكامل)
إلى / على مصداق العقل والمنطق، من حيث هما
مرتبطان بالاحتكام إلى كل سند مرجعى.

هناك، من المدن التى تراوح بين المرجع والخيال
فى الحكايات، «مدينة البصرة» المعروفة فى التاريخ
الإسلامى، التى تتجاوز (فى حكاية «قصر الزمان مع
معشوقته») ملامحها الواقعية، إذ تخلق من سكانها طيلة
ساعتين، فى كل يوم جمعة، لكى يمرّ فيها موكب
شيخ الجوهريّة [الجواهرجية] بحيث تكون دكاكينها
«مفتوحة (...) وليس فيها رجل ولا امرأة ولا بنت ولا
ولد وليس فى الشوارع كلاب ولا قطط ولا حسيس ولا
إنس أنيس» (٢٤٢ / ٤). وهناك «مدينة القروء» الواقعة
فى «أقصى بلاد السودان»، وهى أيضاً يفادها أهلها
تعاماً فيخرجون من أبوابها المطلّة على البحر فى زوارق
ويجتون فى البحر خوفاً من القروء التى تحتلها بالليل،
حتى إذا طلع الصبح عاد أهلها إليها، «وراح كل واحد
منهم إلى شغل» (٣ / ١١٠).

وهناك أيضاً المدينة غير المسماة، التى اعتاد أهلها
عادة خاصة: «إذا مات الرجل منهم» يدفعون معه زوجته
بالحياة حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه (٣ / ١٠٣).

وهناك أيضاً «مدينة اليهود» التى يجف النهر الواقع
بجانبها كل يوم سبت، ويكف أهلها عن الكلام فى يوم
معلوم (انظر ٣ / ٤٥ وما بعدها).

لكن السرد في بعض حكايات (ألف ليلة) قد يجاوز هذه المراوحة بين المرجع والخيال، أو تنمية حقيقة مرجعية تنمية خيالية، أو الانطلاق من - أو الانتهاء إلى - تأكيد انتماء ديني ما؛ فيصير السرد، بذلك، إلى نسج مدن خيالية، سحرية في الأغلب، وطرق الوصول إليها سحرية كذلك، وإن كانت مراتب هذه المدن، ومراتب طرق الوصول إليها، متفاوتة ومتباينة.

هناك، في الحكايات، مدينة لا تعرف إلا اللونين الأبيض والأزرق (انظر ١٨٧ / ٤). وهناك مدن «البهلولات» في «بلاد كابل» التي «يحكمها عشرة آلاف بهلوان كل بهلوان منهم يحكم على مائة مدينة ومائة قلعة بأسوارها» (٣٩ / ٣).

وهناك المدينة التي تحميها وتدافع عنها الحيوانات، البغال والحمير، وقد كانت هذه الحيوانات بشراً مستخدمين ساحرة شريرة (انظر ٢٦٤ / ٣). وهناك المدينة التي سحر كل أهلها سحراً ملوناً، كل أصحاب ديانة بلون (انظر ٢٩ / ١). وهناك المدينة التي كل ما فيها مسخوط حجارة سوداء، والذهب والفضة فيها على حالهما (٥٤ / ١). وهناك المدينة المسماة «الخضراء» وراء جبال أصبهان (انظر ٢٦١ / ١). وهناك «مدينة الجوس» ومدينة الطيور، اللتان تذكran دون تفصيل (انظر ١٢٣ / ٢ و ٨٨ على التوالي). وهناك مدينة ينقلب حال سكانها «في كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء ولا يبقى مستخلفاً في تلك المدينة غير الأطفال والنساء» (١٢٠ / ٣).

وهناك «مدن البحر» بأعدادها الهائلة؛ يفرج «عبد الله البري» - مع «عبد الله البحري» - على لسانين مدينة تحت البحر، وكل مدينة يرى أهلها لا يشبهون غيرها من المدن، ويقول له عبد الله البحري، «لو فرجتك ألف عام كل يوم على مدينة وأرثت في كل مدينة ألف أعجوبة ما أرثت قهراً من أربعة وعشرون [كلدا] قهراً من البحر» (٢٠٦ / ٤). يموت هذه المدن، التي يسكنها «ناس البحر»، مغارات نحتتها أسماك ذوات

تعتمد هذه المدن جميعاً على تنمية حقيقة مرجعية ما. فمدينة البصرة، في الحكاية، تستند إلى حقيقة قديمة ارتبطت بهذه المدينة في نشأتها الأولى، حينما كانت «مدينة معسكرة»، تشهد من القصب لتسكنها قبائل العرب المحاربين الذين يرحلون عنها عندما تستدعي المارك رحيلهم، فتخلو من سكانها تماماً (٣٠). ومدينة القروء يحرص النص على أن يؤكد وقوعها «في أقصى جنوب السودان»، مشيراً إلى حقائق شائعة عن كثرة القروء في بعض بلدان أفريقيا. والمدينة غير المسماة، التي تمارس فيها تلك العادة الغربية، تستند إلى ممارسة مسيحية، لدى الكاثوليك خصوصاً، حيث لا تتزوج المرأة بعد وفاة زوجها. وصياغة «مدينة اليهود» تتكىء على بعض حقائق عن الديانة اليهودية نفسها؛ عطلة السبت التي يمتد بها الخيال إلى جفاف ماء النهر أو عطلة النهر نفسه.

وقد تربط صياغة هذه المدن بمفاهيم إسلامية ما. هناك إشارات إلى مدن واقعة بين طبقات النار السبع؛ فالطبقة السابعة من طبقات النار التي أهدت للكافرين اسمها «الهاوية»، وهي «أهون الطبقات جميعاً عذاباً»، وفيها «ألف جبل من النار وفي كل جبل سبعون ألف واد وفي كل واد سبعون ألف مدينة من النار وفي كل مدينة سبعون ألف بيت من النار» (٢٣ / ٣). وهناك إشارة إلى «مدينة بابل» التي يسكنها الجان المؤمن، في بستان «إرم بن عاد الأكبر» (٢٨٠ / ٣). كذلك قد يتم «توظيف» صياغة المدن الخيالية الخالصة لتدعيم إيديولوجيا دينية؛ فالناجون من مدن خيالية - قد تتحول كل من فيها وما فيها إلى حيوانات، أو إلى حجارة سوداء، أو إلى حجر (انظر ٢٦٤ / ٣، و ٣٧٥ / ١، ٢٩ على التوالي) - هم الذين قد استجابوا لدعوة الخضر لهم بالدخول في الإسلام؛ ناج وحيد، أو ناجية وحيدة، في كل مدينة من مدن ثلاث.

مناقير، وإحدى هذه المدن «أهلها جميعاً بنات وليس فيها ذكور» (٢٠٣/٤).

-١٢-

تظهر هذه المدن الخيالية، فى حكايات (الليالى)، مع «تكشف الرؤيا» لدى شخصياتها، حيث تتوارى الحجب وعوائق التحديق، وحيث ينطلق الحلم ويرفع الإنسان رأسه إلى السماء فيرى «السموات السبع وما فيها من سفرة المنتهى» (...) ودوران الفلك» (٧٩/٣). ومع تكشف الرؤيا، وانطلاق الحلم، تتجاوز الحكايات كل ارتباط بالعالم المرجع، القائم، بإمكانته وأزمته ومدنه جميعاً، لتلحق فى أمكنة وأزمنة ومدن أخرى، هى جزء مما صاغه هذا العمل الذى لا تنتهى قراءته، أو لا ينتهى سماعه، إلا لتبدأ، أو ليهب، من جديد.



لكن، سرعان ما تعبر حكايات (الليالى) هذه المدن الخيالية، بأشكالها ومراتبها المتنوعة، لتعود إلى مدن البشر. تبدأ الحكايات، دائماً، من المدن القابلة للإحالة المرجعية، وإليها دائماً تعود. كأن سلطة المرجع، فى زمن إنتاج (الليالى)، لم يكن راد لها، أو كأن الانفصال الكامل عنها لم يكن ممكناً. تظل لمدينة المرجع - كما لسلطته - الهيمنة الأخيرة، والقدرة على أن تحدد نقطة الختام، كما أن لها القدرة على أن تحدد نقطة البدء (تأمل دلالة سيف شهرهار المسلط، منذ الحكاية الأولى، الإطارة). تسمى «مدينة الخيال»، فى حكايات (الليالى) إلى أن تتحرر من رتبة «المدينة المرجع»، وتنجح - بالفعل - فى ذلك، ولكن إلى حين. كأن سيف المروى عليه، طالب الحكايات (شهرهار)، الذى سيطر على رتبة الرواية (شهرزاد) وعلى كل راو آخر، قد فرض عليها وعليهم العودة، فى النهاية، إلى عالمه. أو كأن هذا السيف قد استطاع - على الأقل - أن يذكرها ويذكرهم بأنه، بوصفه مرجعاً، لا يزال حقيقة واقعة، ماثلة، وإن توارى، لوقت، فى غمده.

هكذا، إذن، تعود «مدينة الخيال» فى حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى «مدينة الجغرافيا». ولكنها، قبل عودتها، تكون قد حلفت، فى المكان والزمان، بعيداً عنها، وإن إلى حين، وإن إلى حد.

وهناك أيضاً «مدينة النحاس» التى «سورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صلب فى قالب» (١٢٩/٣)، «ولا حن فيها ولا أنيس يصفر اليوم فى جهاتها ويحوم الطير فى عرصاتها وينق الغراب فى نواحيها وشوارعها ويكى على من كان فيها» (١٣٠)، برغم أن «قصورها عالية وقبابها زاهية ودورها عامرات وأنهارها جاريات وأشجارها مشمرات» (١٣٠). يتم تسليق سور هذه المدينة بسلم يصنعه الحدادون والنجارون فى شهر كامل، وهو سور مخادع، يصور لمن يعتليه أن تحته لجة فيقذف بنفسه فيها ليرطم بالأرض ويدق عنقه (١٣٣).

هذه المدن جميعاً، التى تقع فى عالم مجاوز للعالم الواقعى المرجعى، والتى يقطع بنو البشر فى الوصول إليها مسافات قد تصل إلى خمسة وتسعين عاماً (انظر ما يقول الخضر لهلوقيا: ٧٤/٣)، تنتمى إلى خيال يتخطى قيود المرجع وقوانينه. يقترب الخيال، فى صياغة هذه المدن، من أن يصبح هو نفسه «فعلاً» (٣١)، فى واقع لم يكن يتيح حيزاً كبيراً للفعل. ويصبح الخيال، فى صياغة هذه المدن، تحرراً من قيود فنية كثيرة عمل بعض أنقاد العرب القدامى على ترسيخها، على الأقل فى النتاج الشعرى والنثرى الرسمى الفصيح، حيث انطلق بعض هؤلاء النقاد من احترام «قواعد العقل وقوانين العالم الخارجى كل الاحترام» ولم يستطع «أن يتقبل أى جموح فى حركة الخيال، يصصف بهذه أو بتلك القوانين» (٣٢)، وحيث انطلق هؤلاء النقاد، كما انطلقت المؤسسات الثقافية الرسمية عموماً فى العصور الوسطى، من السعى إلى تكريس أوضاع قائمة، والنظر بعين الريبة - بل العداوة - لكل ما يتخطاها أو يسمى لتخطيها.

الهوامش

- (١) نبأ للمودج المؤلف الذي استخلصه فلاسيفر يروب للحكايات الخرافية والسجبة. انظر، مورولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أحمد بالقاهرة، أحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادي الثقافي الأدبي، جلد، ١٩٨٩ من ص ٨٢، ١٣٦.
- (٢) ألف ليلة وليلة، أربعة مجلدات، مكتبة مسيح، القاهرة، دون تاريخ. ونشر إليها، في لندن، برنسن، الأول للمجلد والثاني للملحة.
- (٣) انظر أيضاً أقواله في الرحل عن بغداد في بدايات حكاياته وانظر أقواله في السيرة إليها في نهايات حكاياته.
- (٤) يستعمل مصير «مدينة مصر» في الحكايات التاريخية القديمة ليشير إلى مدينة «القسطنطينة» ثم ليشير إليها مع كل من «المسكرة» و«القطائع»، لم يشير إلى هذه المدن جميعاً مع «القاهرة المنيعة»، ولا يزال يستعمل حتى الآن في أجزاء من ريف مصر، ليشير إلى القاهرة.
- (٥) راجع، غرام حسين مهنا، الحكاية والواقع - مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية، مجلة (فصول)، مجلد ٢ عدد ٤ القاهرة، سبتمبر ١٩٨٣، ص ١٢٤.
- (٦) عن «للجنة الدولة» (Polls)، راجع، كاتلين رابلي، الغرب والعالم، تاريخ الحضارة من خلال موضوعات، ترجمة عبد الوهاب المسيري، مراجعة هدى عبد السمح حجازي، فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، القسم الأول، يونيو ٨٥، ص ١٠٤.
- (٧) راجع، لويس غنورد، المدينة على مر العصور - أصلها وتطورها ومستقبلها، جون، أنرف على ترجمته وقدم له وعلم عليه إخراجهم نصحي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، الجزء الأول، ص ٢١.
- (٨) سهر القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٦ وما بعدها.
- (٩) راجع، فرانكلين لاجرون الأسفار الخمسة أو الخمسة عشر، ترجمة وتقديم عبد الحميد بونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، المقدمة.
- (١٠) عن مركبة القصر في منذ القرون القديمة والوسطى راجع مثلاً، عبد الفتاح محمد رومية، جغرافية العصور، منة للمعارف، الإسكندرية، ١٩٧٥، ص ٧١.
- جورج كوتور، المدنيات الأولى في الشرق الأدنى، ترجمة مرقى شمالي، المنشورات العربية، بيروت، ٥، ث، ص ٨٨.
- لوسيفل دي كولاج، المدينة المعقدة، ترجمة جاني بوبس بك، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، وزارة المعارف المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٦٨ وما قبلها.
- آرثر س. جرجور، الإنسان عبر التاريخ، ترجمة نور الدين الزكري، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢١٤.
- (١١) انظر، بول كازانول، تاريخ وصف قلعة القاهرة، ترجمة وتقديم أحمد دراج، مراجعة جمال محرز، الكعبة العربية (١٤٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٧٦، ٧٧.
- و، لدا، كيردويل، وصف قلعة الجبل، ترجمة جمال محرز، مراجعة عبد الرحمن زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٣.
- (١٢) عن مركبة المسجد في المدينة الإسلامية راجع مثلاً، محمد عبد السطر، المدينة الإسلامية، سلسلة عالم المعرفة (١٢٨) الكويت، أغسطس ١٩٨٨، ص ١١٣.
- و، السيد الحسيني، المدينة - دراسة في علم الاجتماع الحضري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢١٨.
- (١٣) راجع، أنث كمال الربيعي، المؤلف من القصص في تراثها العربي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٥٧ وما بعدها.
- (١٤) قد يستعمل بعض الحكايات بمركبة المسجد مركبة «ولي» أو «وليّة» من أولياء الله (قاهر ١/ ٢٨٥).
- (١٥) وهي لغة تشبه لغة «البربر» المعروفة الآن. يشير ابن هاشم كثيراً إلى أن سلاطين المملوك كانوا يحارسونها في «بستان الرميكة» الواقع أمام القلعة.
- انظر، محمد أحمد بن هاشم الحسني، بديع الزهر في وديع العصور (٤ أجزاء)، حققها وكتب لها المقدمة والفهارس محمد مصطفى، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب. انظر مثلاً الجزء الثالث (القاهرة ١٩٨٤)، ص ٤٥.
- (١٦) راجع مثلاً، أحمد علي إسماعيل المدينة العربية والإسلامية، توافر المؤلف والتركيب الدواخلي، رسائل جغرافية، جامعة الكويت (١٠٢)، الكويت، يونيو ١٩٨٧، ص ٣٨، ٣٩.
- (١٧) راجع مثلاً، لويس غنورد، المدينة على مر العصور، سبق ذكره ص ٦٥.
- (١٨) كلمة «الحفرة المكورة» في النص تشير لعين، الأول الحفرة بمعنى «الحفرة» أو «دقي» وقد سميت الحفرة بأسماء القبائل التي سكنتها، وقد كانت تستعمل بهذا المعنى في الحكايات التاريخية القديمة، والثاني بمعنى «الزقاة» أو «السلطة» أو «الفرع الصغير».
- انظر مثلاً، علي مبارك، الخطط التوفيقية للمدينة لمصر القاهرة وعلمها وبلادها القديمة والحديثة، الجزء الأول، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٣٨.
- (١٩) كاتلين رابلي، الغرب والعالم، تاريخ الحضارة من خلال موضوعات، سبق ذكره، ص ٧٩.
- (٢٠) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة العلامة بن خلدون، أو الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن جلودهم من قوى السلاطين الأكبر، مطبعة مصطفى محمد، القاهرة، دون تاريخ، ص ١٢٣.

- (٢١) عن إدمعار لندن الإسلامية الصناعية وثقافياً، إلى جانب احتفالها بمهام عسكرية، منذ فترة الحكم الأموي، راجع: برهان الدين حلو، مساهمة في إعادة كتابة التاريخ الإسلامي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٥، ص ١١١.
- (٢٢) انظر: علي الدين بن أحمد بن علي، مخطط القسري، كتاب المواظ والاعمال بذكر الخطوط والأكثر، دار التحرير للطباعة والنشر (من طبعة بولاق سنة ١٢٧٠ هـ)، القاهرة، الجزء الأول، ص ٢٦٨ وما بعدها.
- (٢٣) راجع: جوستاف فون غريبنوم، دراسات في الآداب العربية، ترجمة إحسان عيسى وآخرين، مطبوعات مكتبة الحياة (بالاشتراك مع لوفكنين)، بيروت/بيروت، ص ٢٢٥ إلى ص ٢٣٤.
- (٢٤) لند روما وباريس وبوغاست وفلند من أقيم للندن الأوروبية، وقد كانت مدناً معارضة في الصور الوسيطة حتى القرن الخامس عشر. انظر: عبد الفتاح محمد وهبة، جغرافية العمارة، سبق ذكره، ص ٤٦ وما بعدها.
- (٢٥) هناك ليست كبرت أن هناك نوعاً من الخلط، في الحكايات، بين هارون الرشيد وبعض الخلفاء الآخرين، مثل الخليفة الناصر. انظر: هيام أبو الحسين، ألف ليلة وليلة في ضوء المجلد الفرنسي للمعاصر، مجلة (فصول)، المجلد ٦ العدد ٤، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٦، ص ٢١٢.
- (٢٦) كبرت بعض الباحثين، أن هذا اليوم ليس واحداً في الطبقات المختلفة من التلي. انظر: سهر القلموني، ألف ليلة وليلة، سبق ذكره، ص ٢٩.
- (٢٧) استغلهم وحملت الساعة، وزمنها المزد، يرتبط بمدن ما بعد الثورة الصناعية التي قامت على الاحتفاء بزمن الساعة، فضلاً عن قيامها على انصراع المزد البحري.
- (٢٨) راجع: جابر حصفور، هوانش علي دفتر الصور، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤، ص ٦٤.
- (٢٩) انظر: فهد جويدي غزول - عبد الوهاب السري (معرض)، ألف ليلة وليلة - تحليل بنوي، مجلة (فصول)، المجلد ٢، العدد ٢، مارس ١٩٨٢، ص ٢٨٧.
- (٣٠) انظر: أحمد بن يحيى بن جابر بن مود الفلاني، كتاب فوح البلدان، شركة طبع الكتب العربية، القاهرة، ١٩٠٠، ص ٣٥٥.
- (٣١) عبد الرحمن بنوي، أرسطو، لجنة التلي والترجمة والنشر، سلسلة عملاء الفكر الأوروبي، القاهرة، ١٩٤٣، ص ٢٤٥.
- (٣٢) جابر حصفور، الصورة الفنية في التراث القدي والبلاغي عند العرب، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٦٢.

مكتبة جامعة دمشق
بنية دايرة المعارف اسلافي



الفلسفة

فى ألف ليلة وليلة

صلاح قنصوه*

يفضى إليها الاستقراء المباشر الذى تمارسه العلوم من حيث هى أحد أنماط الاستدلال للمنهج العلمى.

وتتشابه موضوعات الدين بمقضاياها الفلسفة. غير أن العقيدة الدينية تهدف إلى مقاومة الإنسان للفناء بالتوحد مع الكل فى الأبدية والخلود، مسلحاً بالقوى المقدسة أمام المجهول، مدحناً للمشيمة الإلهية، ومسلماً بالغيب، ومتربحاً الحساب فى الآخرة بعيداً عن معايير الدنيا، ونظم ظواهرها الطبيعية والاجتماعية. ولا تمنى عقائد الدين بتفسير الكون إلا بقدر ما يتحدد للإنسان ما ينبغي أن يقوم به إزاء هذا الكون. وتعتمد نظرة الدين الكونية على تعيين مراتب الأشياء والأفعال. فثمة ماهو مقدس وماهو دنس، وماهو مباح وماهو محرم. ومتى عرف المؤمن ذلك التدرج أو التفاضل فى المنزلة، كان العزاسه إزاءها بمواقف محددة؛ قد يكون بينها الطقوس والشعائر، كما يكون بينها العلاقات والمعاملات. ويؤدى هذا التدرج الحتمى إلى قيمة عليا هى منبع القيم جميعاً، ومصدر السلطة والالتزام، وأصل الوحدة فى تجليات الكون.

تتقدم بين يدى القارئ بإطار عام لمل باحثين من بعد يفرغون ملقه، أو مجرد مخطط أولى قد يحفزهم إلى إصلاحه أو مواصلة الاجتهاد بمقتضاه.

١ - الفلسفة والدين

الفلسفة وجهة نظر شاملة كلية للعالم أو الكون وموقف الإنسان منه وفيه، والآراء التى تتصل بمصير الإنسان ودراتب الكون بالنسبة إليه. فهى كل ما لا يتعلق بعلم محدد أو تخصص معين، بل تتجاوز مطالب هذا أو ذاك وتتخذ موضوعاً أشد عمومية مما يتداولونه.

وتنشأ عموميتها من موضوعها إذا ماكان الكون كله، أو الواقع بأسره، أو الإنسان فى شموله أو الحياة فى كليتها. كما تعتمد عموميتها أحياناً على طريقة تعاملها مع الموضوع إذا ماكان تجربة خاصة، أو موقفاً جزئياً، أو حدثاً بعينه؛ فتبدأ به لتنتقل منه إلى آراء وأحكام عامة لا

* أستاذ علم الجمال، أكاديمية الفنون بالقاهرة.

وعلى هذا، يكون الخلاص أو الفوز في الدنيا والآخرة محسوبا بمدى الامتثال للقيم الدينية، والأخذ بما تأمر به واجتناب ما نهى عنه.

ولأن الدين موقف قيمي موحد، فإنه لا يجرى من الإنسان جانباً دون آخر، بل يصون توازن حياته. ولا بد أن يؤدي ترجيح قيمة على أخرى، أو تغليب جانب على جانب في الإنسان، إلى أن يستعاد توازن حياته عن طريق ما يفسح به الدين وجدان المؤمن من سلوى وعزاء، وما يوثقه من مشوبة وجزاء، تعويضاً عما افتقده أو عاناه في الانصراف عن بعض القيم، والإقبال على غيرها.

وبذلك، تعيد التجربة الدينية للنفس الطمأنينة والسلام. والإيمان الديني نوع من الميثاق والالتزام، وليس أمراً مشروطاً بما يدلل عليه العقل أو تثبته التجربة. ولأنه صالح لكل زمان ومكان، فليس نسبياً محدداً بالزمان والمكان وليس قابلاً للتطور أو التجاوز. ويقوم على المحتمية وليس الحتمية كالعلم؛ لأن الأخيرة مشروطة بالمقدمات التي تؤدي إلى نتيجة معينة، فإن لم تقع المقدمات انتفت النتيجة. على حين أن المحتمية لا تشترط مقدمات معينة لحدوث النتيجة لأن النتائج موكولة بمشيئة الله مهما تكن المقدمات. وهذا هو مانعنا بالقضاء والقدر.

وإذا ما كان الفعل الإنساني، كما بهماجه العلم على سبيل المثال، متصلاً بنتيجته، كما يقاس كذلك خارجياً، فإن الدين يمكن أن يقطع تلك الصلة بين الفعل ونتيجته عن طريق التوبة اللاحقة، والمغفرة الإلهية، أو مشيئة الله في كل الأحوال. ومن ثم، فلا يحاسب الفعل الواحد على نحو واحد أو منوال مطرد أو على نحو يمكن التنبؤ به.

ويمكن أن نزع أن الدين منذ أقدم صوره، هو أول محاولة للتفلسف مادام يقوم على تصورات عامة شاملة للكون والإنسان والزمان. وظل في المجتمعات الشرقية، قبل اليونان وبعدهم أيضاً، أساساً للتفلسف.

أما لدى اليونان، فقد تيسر لهم أن يميزوا بين الدين والفلسفة عندما أتيح لهم من ظروف حياتهم القائمة على الترحال والتجوال من مكان إلى آخر، فيما تنبئه في مهنتهم: الرعي والتجارة والملاحة، ولقائهم بغيرهم من صنوف المجتمعات، وخاصة مصر بمقائدها وأفكارها المختلفة. فضلاً عما نعموا به من تحرر من السلطة المركزية للدولة التي لم تتجاوز حدود المدينة. فقد استطاع الإغريق أن يفرقوا بين ما لسلطة العقل، وما لسلطة العقيدة مما حفزهم إلى فصل الدين عن الفلسفة، فأصبحت الفلسفة نتاج العقل الإنساني الفرد الذي يقبل المناقشة والحوار بوصفه اجتهاداً خاصاً. واحتفظ الدين بسلطانه المستمد من مصدر أعلى من الإنسان ولا يخضع للمناقشة العقلية. فالتفرق إذن بين الدين والفلسفة فرق في المصدر الذي يؤول إليه كل منهما.

أما في الشرق، فلأسباب مختلفة أبرزها السلطة المركزية الشاملة، ظل الدين مؤدياً لمهمة الفلسفة أيضاً. فحتى عندما تغيرت النظرة الفلسفية إلى العالم لدى بعض الأفراد من حين إلى حين، كانت تتخذ رداء الدين. فعندما كانت تصدر هذه النظرة من فرد، فإنها ما لبثت أن تكتسب سلطاناً شمولياً ولا تعامل بوصفها اجتهاداً شخصياً يقبل التنفيذ أو المناقشة. ولا يبنى هذا توقف أو اختفاء الاجتهادات الفلسفية الشخصية، ولكنه يعني أنها تتخذ طريقاً مأموناً تحت مظلة الدين، وسرعان ما تندمج فيما يسمى باللاهوت الذي يختلف من جماعة إلى أخرى، ومن مفسر إلى آخر. وفي ساحة ذلك اللاهوت أو علم الكلام في الإسلام، تظهر الاختلافات في تبرير العقيدة وتفسيرها، وتتجلى الاجتهادات الفلسفية في تصور الفعل الإنساني والمشيئة الإلهية، ولكن تحت مظلة مشتركة من النص المقدس الذي يختلفون حول تفسيره تبريراً لنسق كل منهم الفلسفي.

يبد أن هذه الاجتهادات الفلسفية تشترك، بقدر متفاوت، في أنها تقدم سلاحاً نظرياً في الصراع على

٢ - وحدة الحكايات في وحدة جمهورها

برغم تعدد المصادر التي تألفت منها الحكايات، وبما بين قصصها واختلاف ما تتداوله من حكايات أو حوادث، وتعدد روايتها، برغم كل ذلك فإن جمهور المستمعين لها هو الذي صاغ وحدتها وألف بين نثارها المشتت، فأفاض عليها طابعاً مشتركاً برغم تفاوت الأسلوب اللغوي واختلاف الإقليم.

فالحكايات تروى على مسمع من جمهور يؤثر في الراوى الذى يلتقط على الفور ما يلد له الجمهور أو ينفر منه فيستبعده أو يختزل، ويضيف إلى ما يثير متعة المستمعين بما أتبع له من خيال أو موهبة.

والجمهور المستمع هو العامة البسطاء الذين يسرون عن أنفسهم بالتجمع في المقاهى أو أمام الدور بدلاً من المآدب والتسرى بالقيان التى لا يطبق نفقتها سوى السادة أو الأثرياء من التجار.

ومن ثم، فإن نظرة الجمهور أو العامة لشؤون العالم والمجتمع وآراءهم فى ماهية الإنسان وغاياته، وأحلامهم ومخاوفهم، هى التى تشكل جميعاً المهاد المشترك الذى تؤلف فوقه الحكايات.

ويمكن القول بأن الحكايات الأصلية التى أخذت عنها (ألف ليلة وليلة) قد تعرضت لعملية «تأميم» أصبحت الحكايات بمقتضاها ملكاً مشاعاً للجمهور المستمع بخصائصه المشتركة فى العراق وسوريا ومصر، وهو الجمهور الخاضع لمصف الحكام، واستغلالهم، وتقلب أهوائهم.

وبحيا هذا الجمهور فى مجتمع حضري يغلب عليه الطابع التجارى، وربما يمكن أن نصفه «بالبورجوازية» ولكن دون قيم البورجوازية، تلك التى ستسود فى فترة لاحقة فى أوروبا، حيث يتفكك النظام الإقطاعى القديم وتبرز قيمة الفرد بما تفتقر به من قيم

السلطة، ولكل فئة أو جماعة من فئات أو جماعات المنافسة على السلطان تبررها الفلسفى - اللاهوتى لمطالبها المتعلقة بالسلطة، ولكن على نحو يتفاوت حفظه من التصريح والإعلان.

والفيلسوف مستحيان، الأول شائع بين الناس يمارسونه طوال الوقت عندما يعلنون آراءهم أو تصوراتهم العامة فى الحياة والعالم والإنسان، دون أن يكون مرجعهم فى هذا علم معين أو تخصص عملى بعينه، إلا أن هذه الآراء سرعان ما تنقلب إلى نقيضها بحسب ما يعرض للناس من المواقف والأوضاع.

أما المستوى الثانى فهو المستوى الرفيع، ويتفق مع الأول فى عمومية الأحكام، غير أنه متسق لا يقبل التناقض، كما أنه نسقى systematic أى تدرج أحكامه جميعاً فى نسق واحد مؤلف هو الذى يطلق عليه المذهب أو النظرية.

ويتوجه هذا المستوى الرفيع عادة إلى البحث فى مجالات ثلاثة هى: مجال الوجود أو الأنطولوجيا، ويجب على السؤال: ماذا هناك؟ وتفرع أسئلته إلى وحدة الكون أو تعدده، وطبيعة نسجه، هل هو مادى أو روحى، وهل ثمة آلهة أو إله واحد، إلى غير ذلك النوع من الأسئلة.

والجمال الثانى هو نظرية المعرفة أو الإبيستمولوجيا، وتجيب على السؤال: كيف نعرف ما هناك؟ وتنقسم أسئلتها إلى إمكان المعرفة أو الشك فيها، وطبيعتها، أى العلاقة بين الذات العارفة والموضوع، وأدوات المعرفة أو مصادرها عقلاً كان أو حساً أو حدساً.

والجمال الثالث هو نظرية القيم أو الأكسيولوجيا، وتجيب على السؤال: ماذا ينبغي أن نفعل أو نسلك إزاء ما هو هناك؟ وتتفرع أسئلتها إلى وحدة القيم أو تعددها، ذاتيتها أو موضوعيتها، نسبتها أو إطلاقها.

الحرية والمنافسة والمغامرة، وإعادة اكتشاف العالم، وإطلاق الطاقة الإنسانية في كل المجالات.

إلا أن جمهورنا كان تحت حكم يستمد مبرر وجوده من الله، فهو ظل الله في الأرض، وخطيئة رب العالمين. والإقرار به قدر لا منجاة منه، والخروج عليه كفر وعصيان لمشيئة الله. بل هو أداة القدر التي تغدق على امرئ فترفعه إلى أعلى منزلة أو تصادر أملاكه فتنزله إلى هاوية الهلاك. وتعرض الرعية كلها، على تفاوت مراتبها، لتطلبات أوامره ونواهيها؛ فهو يد القدر وجلاد القضاء، ويسرى سلطانه على عالم الإنس والجان، ويختم ممتلكاته جميعا بميسمه حتى نكة سروال جاريته التي كتب عليها «أنا لك يا بن عم النبي» (حكاية التاجر أيوب وابنه غام - جزء أول)، فتكسب الأشياء قداسه وحرمة.

٣ - الفلسفة المصرح بها في الحكايات

ولكن، أين نعثر على الفلسفة في الحكايات؟

ثمة مستويان، الأول هو ما تصرح به الحكايات من تصورات شاملة وردت على لسان أبطالها، والثاني هو ما يمكن استخلاصه من داخل الحكايات نفسها؛ حيث يبنى المؤلف أو المؤلفون من خلالها عن آرائهم العامة التي تخكم عمليات التسج السردى، فتكشف عن رؤيتهم الأنطولوجية والإبستمولوجية والأكسيولوجية، كما سلف بيانه.

فأما المستوى الأول المصرح به؛ فهو ما يتم في أغلب الأحيان في مواقف الامتحان واختبار قوة الحافظة، وهو ما نجد في معرض ما يسمى بـ «تقليب» الجوارى أو امتحان الإماء، أى اختبار مهارتهن لتحديد أسعارهن وفقاً لما أوتيت كل منهن من حسن الجواب أو أتيح لهن من حفظ الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، كما يصرح به أيضا فيما ينصح به بعض الوزراء ملوكهم ويتوسلون به إلى كسب رضائهم أو إغرائهم بعمل معين.

ومن أبرز الأسئلة على هذا أو ذاك ما جاء في «حكاية تودد الجارية» (جزء أول). غير أننا نجد أن ما جاء على لسانها هو من طبيعة ما تعرض له الحكايات بوجه عام من منتخبات ومقتطفات شعرة ونثرية من هنا وهناك، ولا تعبر عن وجهة نظر عامة متسقة. كما نجد مثلاً آخر لذلك النوع المصرح به، وإن كان أكثر عمقا ومعرفه، وهو ما جاء في امتحان «وردخان بن الملك جليماده» (جزء رابع). فقد أمر الملك جهابذة العلماء، وأذكىاء الفضلاء، ومهرة الحكام أن يقدموا إلى قصر الملك ليحضروا امتحان ولده. وتوعد الأسئلة التي سأف عند بعضها بما يعبر عن رؤية فلسفية شاملة. وكان السؤال الأول: ما الدائم المطلق وما كونه، وما الدائم من كونه؟ وكانت إجابة الغلام: الله، لأنه أول بلا ابتداء وآخر بلا انتهاء، وأما كونه فالدنيا والآخرة، والدائم من كونه هو نعمم الآخرة.

وكان السؤال الثانى: من أين علمت أن أحد الكونين هو الدنيا وثانيهما هو الآخرة؟ قال الغلام: لأن الدنيا خلقت ولم يكن من شيء كائن فأتى أمرها إلى الكون الأول، غير أنها عرض سريع الزوال مستوجب الجزاء على الأعمال وذلك يستدعى إعادة الفانى فالآخرة هي الكون الثانى. ويسأل الغلام: كيف يرضى الدنيا والآخرة معاً؟ فيجيب بعد استمالة الألبجوريا بأن الإنسان يكون قد أرضى الدنيا بما ناله من خصب الأرض وأرضى الآخرة بما يصرف من حياته فى طلبها. ويرد على السؤال الخاص بالجسد والروح بالهجوربا أخرى يكون فيها الأعمى مثالا للجسد الذى لا يبصر إلا بالنفس، والمقعد مثال للنفس التى لا حركة لها إلا بالجسد. ويطلب منه الإخبار عن الثلاثة المختلفة العلم والرأى والذهن، وعن الذى يجمع بينها. فيقول الغلام: العلم من التعلم والرأى من التجارب والذهن من التفكير، وثباتهم واجتماعهم فى العقل. ويطلب منه أن يخبر الأرزاق المقدرة للخلق من الخالق، وهل هى مقسومة بين

وبعبارة أخرى، يمكن القول إن الرؤية الفلسفية التي يمكن تبينها هنا أو هناك في تضاعيف الحكايات نفسها هي الفلسفة الشائعة لدى جمهورها.

تقوم وجهة النظر الشاملة في الفلسفة الشعبية إلى الكون والواقع والإنسان عبر ثلاثة طباق يمكن تمييزها في ثقافة المجتمع.

في الطابق الأول أو المستوى الأول تقع ما يمكن تسميتها بـ «ثقافة الجلد»، وهي العناصر التي لا يختلف البشر في سائر المجتمعات والثقافات في اكتسابها، ولا يتفاضل فرد دون آخر فيما يمتلكه منها وهي العرق، والدين، واللغة، فهي خط مشترك بين البشر على السواء. وتكاد تورث بأقرب مما تورث به العناصر البيولوجية. وربما تماثلها في أنها تمارس نفوذها دون اعتبار أو تحييز يجري على مستوى الوعي والانتباه. غير أنها تؤثر بوصفها نوعاً من التحيز الخفي الذي يكمن تحت السطح، وقد ينفجر كالبركان في مواقف معينة، لأنها تعبر عن الأغوار السحيقة في الفرد التي قد تثور عندما تخين لحظة ضعف في السطح الخارجي في مواجهة غزو أجنبي أو مشكلات حدود، أو حرب أهلية. فجلده المرء في اللغة عشيرته، وأجلاده هنا هي أعضاؤه وجسمه.

وهذه العناصر أو الجوانب من الثقافة اللصيقة بالجلد لا فضل لأحد على آخر في امتلاكها لأنها مشاع بين الجميع. ويبدأ الكسب والامتياز بين فرد وآخر بما يحققه فوق هذه العناصر أو ذلك الطابق من درجات أو طبقات في سلوكه وفكره، أي عندما يكسر الجلد لحما وشحماً لأنها وحدها لا تكفي مبرراً وفارقاً. وعلى هذا المستوى، تقدم الحكايات تصوراً للإنسان يقوم على تصنيف للبشر بحسب ألوانهم وعقائدهم، ويجري التعامل معهم وفقاً لهذا التصنيف الذي يجعلهم مجرد حاملين للالفة ويستوعبهم تماماً، ولا يبقى لشخصياتهم شيئاً آخر يميزهم به.

الناس والحيوان لكل أحد رزقه إلى تمام أجله، وإذا كان الأمر كذلك ما الذي يحمل طالب المعيشة على ارتكاب المعصية في طلب ما عرف أنه إن كان مقدوراً له فلا بد من حصوله وإن لم يرتكب مشقة السعي، وإن كان مقدوراً فلا يتحصل له ولو سعى إلى غاية السعي، فهل يترك السعي ويكون على ربه متوكلاً ولجسده ولنفسه مريحاً؟ وأجاب الغلام بأن لكل أحد رزقاً مقسوماً وأجلاً محتوماً ولكن لكل رزق طريقاً وأسباباً، فصاحب الطلب يصيب في طلبه الراحة يترك الطلب ومع ذلك فلا بد من طلب الرزق. غير أن الطالب على ضربة إما أن يصيب وإما أن يحرّم. فراحة المصيب في الحالتين إصابة رزق وتكون عاقبة طلبه حميدة. وراحة المحروم في ثلاث خصال: الاستعداد لطلب رزقه، والتنزه عن أن يكون كلاً على الناس، والخروج عن عهده بالملامة. وتتواصل الأسئلة والإجابات على النحو الذي نجد مثيلاً له في أقوال المتكلمة وأصحاب أصول الدين في الحديث عن كلمة الله وصفاته والقدرة والاستطاعة، وكيف عرض الباطل للحق، وم هو مخلوق، واختلاف الناس في المعصية برغم مرجعهم كلهم إلى آدم، وأصل الشر، إلى آخر تلك المسائل. وهي أسئلة وإجابات منتقاة من هنا وهناك في كتب علماء الكلام.

وتتكرر مثل تلك الامتحانات في كثير من الحكايات على أنحاء شتى لكي تظهر روائها بمظهر العالم الحكيم، ونهر مستمعها.

٣ - الفلسفة المستخلصة من الحكايات

وهو ما نستنبطه من الحكايات وليس مما يدور على ألسنة بعض أبطالها وشخصياتها. وذلك الذي نلتقطه من حبكة أحداثها ومواقفها هو في نهاية الأمر رؤية المؤلف أو المؤلفين الفلسفية. وقد رأينا من قبل أن ما يسبق وحدة التأليف على الحكايات، برغم تعدد مصادرها وكثرة مؤلفيها، هو وحدة الجمهور المستمع.

ويؤسس هذا الطابق الأرضى من الثقافة مهاداً رئيساً لثقافة الجماهير البسطاء يحمل فوقه طابقاً آخر هو المتصل أو المستمر الثقافى. فليس للمجتمع أو الأمة ثقافة واحدة دائمة طوال العصور. ولكن الذى يستمر ويواصل نفسه، هو تلك الجوانب التى تتجمع وتترسب عن الثقافات المتعاقبة وتتشابه معاً لتبقى حية مؤثرة، وتؤلف ما يمكن تسميته بـ «المتصل القومى» أو المشترك القومى. ونقصد به مجموع الجوانب المشاع لدى أعضاء الأمة برغم اختلافهم فى النوع أو الجيل أو المهنة أو التعليم. وتتفاوت مواقع الأفراد على نقاط ذلك «المتصل القومى» من حيث عناصر الموروث المستمر. وهى ليست مجرد رفق متراصة مقتبسة من هنا وهناك، بل هى بمثابة مجرى جوفى أو تيار تحتى متدفق دون وعى أو تدبر فى أغلب الأحيان. ويتشكل من -رروثات مستعارة من ثقافات أقدم، ومن لم تتسرب معتقدات وممارسات كثيرة تنتمى إلى تقاليد قديمة تراكمت من رواسب ثقافية ذات روافد متعددة. فالعقائد القديمة قد تختفى ولكنها تزاوُل تأثيرها.

وبمثل المتصل القومى، على هذا الوجه، الجوانب المعيشة من كل ألوان التراث الذى صنعه أجيال الماضى السحيق.

ينقى الطابق الثالث أو المستوى الأخير، وهو الثقافة الرسمية القائمة المعترف بها على مستوى الوعى والتصریح، وهى التى تتزامن مع رواية الحكايات، وتمثل آخر مرحلة لحركة الثقافة تقدماً كانت أو انكاساً أو ركوداً.

وهى ما تتمثل فى (ألف ليلة وليلة) فى الأشعار والأقوال الحكيمة والرود التى تستعار من مذهب سائد مثل الشافعية أو الأشعرية أو غيرهما. فنحن واجدون فى «حكاية تودد الجارية»، مثلاً، أنها تستمد إجاباتها فى مجلس هارون الرشيد من فقه الشافعى الذى لم يكن قد

ظهر فى عصر الرشيد. ولن نقف طويلاً عند هذا المستوى الثقافى لتحديد الفلسفة الشعبية السائدة فى الحكايات، بل سنعمل كثيراً على المستويين السابقين.

غير أننا نجد عند هذا المستوى ثلاثة أمور ترسم فى مجملها حدود الفضاء الروائى فى الحكايات.

أولها الإحساس بالوجود الراخ للحاكم. وفى كل الحكايات نجد عنصراً أساسياً فى نسج السرد، فثمة علاقة لا تتخلف قط بالحاكم أو الملك، تتخذ صوراً متعددة ومتباعدة، فالكون يحكمه الله ولكنه يفرض الخليفة أو الملك أو الحاكم فى تسيير الحياة «فالدين والملك توأم» (حكاية الملك عمر النعمان وولديه - جزء أول). والمواطن العادى عبد بالنسبة إلى السيد الحاكم، وهو بمثابة «الكلب إزاء السبع» (التاجر أيوب وابنه همام - جزء أول). وهو ليس مجرد بشر يحمل سلطة أو يملكها، بل هو جزء من قوى العالم الكونية بمقتضى تمثيله لله.

وثانيها هو غلبة الطابع التجارى على المجتمع الذى يتمثل فى نوع من الحراك الاجتماعى السريع المتقلب وفقاً للحصول على الثروة أو ضياعها. ولكن، فى ظل تدرج اجتماعى صارم يقدر بدرجة القرب من الحاكم أو البعد عنه، بحسب هبوط الثروة وفقدانها المباغتتين. وبذلك يتمدد التسلسل فى مراتب البشر الذى ينسحق فيه الفرد ويخضع لقوى غيبية أو هربية عنه. ومن ثم، يضع البشر ثقتهم فى عون خارق، ويتفلسون جواً تهدده الكارثة كل لحظة.

وبفرخ العاملان السابقان ثالث الجوانب، وهو الأهمية الممتازة للجسد البشرى الذى يغدو بطلا من نوع خاص فى معظم الحكايات إن لم يكن فيها جميعاً. فالخضوع الكامل لأهواء الحكام ونزوات الثروة المراوغة

لا يبقى للجماهير من البسطاء، التي نَحَت عن المشاركة في حكم نفسها، سوى الجسد لتباشر عليه طموحاتها وآمالها وأساليبها ومهاراتها.

والجسد يحيل إلى المرأة التي تصبح موضوعاً للتملك وتحقيق الرغبة. ومن اللافت للنظر أن كل صور الإسهاب والتفصيل في عرض أشكال المتعة الحسية التي قد تبلغ أحياناً كثيرة حد الفحش، كلها دون استثناء تحدث في إطار ماهو حلال من الوجهة الشرعية. فالجسد هو الهدف، وهو المكافأة، وهو أيضاً طريق الآلام.

وبعبارة موجزة، فإن الفلسفة التي تقدمها الحكايات على سبيل التصريح والتي أسلفنا بيان أبرزها، إنما تنسب إلى الطابق أو المستوى الثالث الذي يتفق مع الأفكار المعلنة التي تمتهاها السلطة في أغلب الأحيان أو التي، على الأقل، لا تثير سخطها واستياءها، أو تبعث على نقمة أو استعداد علماء الدين من ذوى الحظوة الأميرة.

أما الفلسفة التي تستقر أصولها في مكانين اللاوعي، وتشكل الفلسفة الشعبية التي تجرى الحوادث وفقاً لها، فإنها ترد جميعاً إلى المستويين الآخرين من ثقافة الجلد، والمتصل القومى.

فإذا ما توجهنا إلى نظرية الوجود أو الأنطولوجيا في نطاق الفلسفة المستخلصة من الحكايات، فإننا واجدون نظرية سائدة تجمع من الكون، على تنوع كائناته وعناصره وعوالمه من جماد وحيوان وإنسان وجان، وحدة بينها تواصل وخطاب مشترك، وتفاعل على مستوى الانتماء إلى عالم واحد. فعالم الحيوان وكذلك عالم الجان منه المؤمن ومنه الكافر، ويحدث الإنسان ويعاونه أو يعوقه عن تحقيق أهدافه. والجمادات لها كلمات تفتح أبوابها لمن ينطقها وتوصد دون من لم يعرف الحديث باللغة المشتركة، مثل باب مغارة على بابا والكثير من الكنوز المرصودة.

وعالم الفضاء زاخر بالجان، كما أن البحار لها عالمها الشبيه بعالم الإنسان، وتحمل القمام التي تسجن العفريت. بل ما يحسه الإنسان من غلاء يتصرف فيه كيف شاء مسكون بعناصر أخرى، مثل ابن العفريت الذي أصابت صدره نواة نمرة ألقتها التاجر سهواً فقضت عليه في الحال («حكاية التاجر والعفريت» وهي أول ليلة من ليل ألف ليلة وليلة).

وتتشابه تلك العوالم جميعاً في تقرير مصير الإنسان كما تؤلف حبكة السرد. وهذا التصور لوحدة الكون، على هذا النحو، هو بنفسه عماد الفكر الأسطوري على تنوعه وتعدد.

فالأسطورة هي أول محاولة للإنسان لتسجيل الوجود الإنساني داخل الكون مستحدياً الفناء، والاضطراب، وسطوة الطبيعة. فأهداف الإنسان التي صاغها أسلوباً لتحقيقها هي قهر الفناء بالخلود، ومحو الاضطراب والممء بفرض النظام على الأشياء جميعاً، ومواجهة الطبيعة بالسيطرة عليها وتسخيرها، والقضاء على المعزلة بالتضامن والاندماج في الكل الواحد. وهي تتفق مع الفن في نسجه، وكانت بدلاً عن المعرفة العلمية. ولذلك، نجد أنها غير عقلانية لا تعتمد العلية أو العمومية، وتقوم بتوزيع الأدوار على الفاعلين دون تفرقة بين البشر والقوى الإلهية أو الغيبية وكائنات الطبيعة، أو بين الأحياء والأموات.

وتضفى الحياة وتنفخ الروح في كل الكائنات على النحو الذي نعرفه من النزعة الإحيائية animism، فكل شيء حي ويحمل بين جوانبه نفساً.

وأما الزمان في الأسطورة، فإنه يقف عند لحظات معينة، ولا يواصل تدفقه المتعاد، ويعامل بمفهومه اللاهوتي الذي لا تتمايز فيه الأبعاد الزمانية من ماضٍ وحاضر ومستقبل، بل تتجانس جميعاً في نسيج واحد هو الغيب الذي يعد الشاهد بالنسبة إليه مثلاً كاشفاً أو

موضعا قد انحسر عنه رداء الغيب السميك. والمستقبل، بدلالة الإنسانية، قار حاضر على امتداد لحظات الزمان كما تعرض للإنسان.

ويتوزع المكان إلى بقاع بعينها، بحيث لا يكون إطاراً حائوياً عاماً. وتنتقل بعض الكائنات في الزمان كما ينتقل غيرها في المكان مثل سيدنا الخضر.

ويختفى في الأسطورة الفارق بين ما يشير إلى الواقعي الفعلي وما ينسجه الخيال، وتسرى فيها الانفعالات العادة والمشااعر العنيفة بين أصحاب الأدوار المرسومة الذين يوثق بينهم لون من صلات القربى التي تغل فيها بعض العناصر الطبيعية والكائنات بدلاً عن صلات الرحم والدم.

وما يركى استعمالها بكثرة في الحكايات أنها تقترب في طابعها من القصة والرواية من حيث السرد والدرامية. وهو ما يتجلى في التكوين المؤلف لها، ووضوح علاقات التوازن والتضاد والصراع، وبروز وحدات الإيقاع، فضلاً عن غلبة «تيمة» أو موضوع رئيسي يسرى في أوصالها جميعا.

ولتتسم تلك الجوانب بأسرها في نسيج موحد يجعل من الأسطورة كتاباً يتعامل الإنسان من خلاله مع الطبيعة أو العالم، وقد فقد استقلاله وانفصاله عنه، ليصبح وجوداً إنسانياً حميماً.

وعلى هذا الوجه يتمكن الإنسان، على الصعيد الخيالي، من قهر الغربة أو العزلة عن العالم عندما يحوله في الأسطورة إلى مستوى الوجود الإنساني. فيستبدل الأسطورة بالعالم الغريب المنظر بالخطر، عالماً أو وجوداً إنسانياً مغايراً، ولكنه وجود إنساني أليف.

فهو عالم مسكون بقوى شبيهة بالإنسان تستطيل فيها الإمكانات المحدودة للإنسان وتمتد لقهر خوفه وغرته وعزلته بما تتيح له من إمكانات مخارقة. وتقترب

الأسطورة بالسحر، ولئن كانت الأسطورة بدلاً عن العلم أو جنيته الأول، فإن السحر هو تكنولوجيايته. فالسحر، من حيث هو محاولة عملية للتحكم في الطبيعة وتغيير مسار حوادثها، يفترض وجود نظام واحد معين تخضع له الحوادث الطبيعية والإنسانية على السواء، وأن هذا النظام يمكن أن يذعن للمعرفة والتعلم على يد الساحر وحده بمواهبه الخاصة وأدواته التي لا يقدر على اصطناحها سواه. فنحن في الحكايات نصادف سحرة كما نصادف نساء قد تعلمن السحر أو أتقن صنعتهم.

وسواء رددنا مسار الحوادث إلى التصور الأسطوري أو إلى التقنية السحرية، فإننا نواجه دوماً «محتومة» ساهرة لا تترك نصيباً لأبطال الحكايات كي يمارسوا أفعالهم الحرة، أو أن تصاغ مسارات الحكاية بحسب نواياهم ومقاصدهم. فالحكايات لا تدور بين شخصيات يمكن تحديد معالمها، بل بين شخص لا لون لها ولا مذاق، وأحياناً بلا أسماء وحسبها تعيين عمرها أو تحديد مهنتها أو عملها.

فكان لابد من تسطيح الشخص ليجل مكانها المسار الصارم للحوادث، فليس المهم هو ما يحدث الشخص، بل ما يحدث للشخص، والقدر هو الفاعل ونوابه من الملوك وأصحاب القوى المخارقة ومهرة السحرة، فهو ومعه هؤلاء هم أصحاب القرار والإرادة الكونية.

فالسعادة لا يبلغها المرء بنفسه، بل هي التي تدركه، فكثيراً ما تتردد عبارة «وأدركت السعادة» (حكاية الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس - جزء أول). وعندما يشكو السندباد البري أي الحمال سوء حاله الذي يقارنه بحال السندباد البحري قائلاً: «هذا المكان صاحبه في غاية النعمة... وقد حكمت في خلقتك بما تريد وما قدرته عليهم فمنهم تبيان ومنهم يستريح ومنهم سعيد ومنهم من هو مثلي في غاية التعب والذل»، ويسمعه السندباد البحري، فيحكى له ما حدث له، ثم يختتم قائلاً:

خوارقها. فنجد في «حكاية الحمال مع البنات» من يطلب عدم تسمية الله حتى ينجي البطل من الغرق، أو تتكرر الحكايات التي تتحدث عن العفاريت التي تشترط عدم التقرب إلى الله، بما ينبغي له من ذكر أو صلاة، حتى تؤدي مهمتها على الوجه الأكمل ولا أخفق البطل في الحصول على رضاها وأوقعته في المهاذير التي يخرج منها، فيما بعد، بقدرة الله.

بل إن هذا الإنسان مقسم على قوتين، فيده اليمنى أودجته تتبع الرحمن، على حين إن يده اليسرى أو رجله تحت إمرة الشيطان.

أما نظرية المعرفة أو الإستعمولوجيا في الحكايات، فهي أقرب إلى المعرفة الحدسية التي يلقاها المرء دون وساطة من إدراك حسي، أو استدلال عقلي. وأكثرها يعتمد على الرؤيا، وهي الأحلام الكاشفة عن الحوادث سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

وتستمد نظرية القسيم دعائمها من الثنوية الأنطولوجية، فالأخلاق ليست ممارسة واختياراً، بل هي أقرب إلى الجبلة والتكوين المتشعشع. ولذلك، توزع على الكائنات والبشر تلك الخصال الأخلاقية، فتعدو حاملات أو مجسّدات لها، ولا يسمح بأي تطوير لها ينقلها من صفة إلى أخرى، بل تظل تقوم بدورها باعتبارها كيانات يمثل الخير أو الشر على نحو مطلق لا يسمح باستثناء.

وأخيراً، فلعلّي أسرفت في المقدمات النظرية، غير أنني آمل أن تفرى البعض بتطبيقها بأفضل مني، وتعقب تفاصيلها على الوجه الذي يجلو خصوصية الحكايات وثراءها.

«فانظر يا سندباد يا برى ما حدث لي، وما جرى لي، وما وقع لي» (حكايات السندباد - جزء ثالث). فهو لا يقول: فانظر ما صنعت وسعيت وغامرت، بل يصور نفسه مفعولاً به تجري له الأحداث ولا يشارك في صنعها.

ولذلك، كان الفعل الفردي غالباً أو باهتاً، بينما الحدث هو الناصح الخارق، وهو الأهم في معظم الحكايات. فشمّة إرادة عليها هي التي تحرك الشخص كالدُمى وترسم لها الحوادث. ولا يصنع البطل الحادث الخارق بنفسه ولكنه يصبح أداة في يد قوة خارقة عليه أن يكسبها إلى صفه كي تقوم هي بأداء الفعل الخارق الذي يحدد مسار الحوادث، والمطلوب فقط من الشخص التسليم الكامل لهذه «المحتومة».

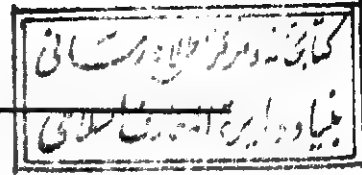
غير أن هذا التصور الأسطوري لـ «المحتومة» يحمل في طياته اعتقاداً موروثاً قديماً بـ «الثنوية» التي تؤمن بالهين، واحد للخير أو النور وآخر للشر أو الظلام. والفلسفة الشعبية تضمّن ذلك الاعتقاد، ولكن بعد توزيع الأدوار بين الرحمن والشيطان. فلكل منهما مملكة، وثمة حرب قائمة بينهما ينتصر في نهايتها الرحمن. وجنود الغريمين تتوزع بين السحرة والجان، والبشر أيضاً في كثير من الأحيان.

فالسحر إما ينزع إلى وجهة غير وجهة الله، حيث يؤدي إلى إفساد الكون، أو يتجه إلى نصرة الخير. ومن ثم، فلا بد للصنف الأول من التقرب إلى الشياطين بما يرضيها وهو الخروج عما يرضاه الله كي تصنع



الشعر فى ألف ليلة وليلة

تمثل الواقع، واستقطاب الذاكرة



وليد منير*

التجسّد الإيقاعى للأفكار والأحداث، ومن تضمينها كثيراً من المعانى والجمال التى يحفل بها التراث الشعرى، ومن كسرهما سياق السرد الثرى، ومن تنوعاتها على لحن التبليغ الأنشوى الذى يصل فئدة الغرابة باستجابة الملك السعيد.

بيد أن أشعار (الليالى) تؤكد - فى الأساس - مفارقة لازمة هى استدعاء عالم العجب لما هو خارجه وانفلاقه على نفسه فى آن. وإذا كانت «شهرزاد» بوصفها راويةً هى الوسيط بين العالمين، فإن الشعر هنا يمثل عنصر المعرفة الواقعية المسترفدة إلى دائرة العجب والسحرى بواسطة الأنوثة. بهذا المعنى قد يعدُّ الشعر كشفاً عن وهى الحياة الذى ينبثق فى فضاء الحركة السحرية - تلك الحركة التى يرسمها كلام المرأة فى عقل الرجل المستبد الذى يتهددها بالموت إن توقفت عن انتشاله المستمر من حمأة وسواسه.

ووعى الحياة هنا لا ينفصل بحال عن إحساسين متقابلين يمان فى تقابلهما عن جوهر الصراع الخفى:

١- مدخل:

إن أول ما يثير انتباهنا فى أشعار (الليالى) هو الاجترار على مواضع التعبير الشعرى بمعناها الدقيقة. لا مكان للجزالة أو جودة السبك أو التحكيك أو الترتيب أو حسن التخلص أو غيرها من الصفات التى كانت تميز الشعر العظيم فى عرف القدماء.

ولا يكاد ينفصل هذا الاجترار على تقاليد الشعرية، بما ينطوى عليه من تساهل وتجاوز، عن اجترار الحكى على قبود المجتمع ومحدودية الواقع ورتوب الحياة؛ فالإثارة والمتعة وخرق المألوف هى الغايات التى يسعى إليها الخيال الشعبى، وبعبء عنها دون انشغال كبير بتشقيف العبارة أو إحكام التركيب أو تنقيح الصورة. كأن سحر التجربة يعرض سذاجة الحضور، وكأن شعرية العجب تعرض شعرية القول المفقودة.

تكتسب أشعار (الليالى)، إذن، قيمتها الشعرية من

* شاعر وناقد مصرى.

إحساس شهريار بنصته المهانة التي وألدها خيانة الزوج
المهوبة مما يدفعه إلى الشار من كل النساء، وإحساس
شهرياد بضرورة مقاومة الموت المترص، وبمسؤوليتها عن
تنويم شهوة الشار من خلال الكلام الغلاب. وعى الحياة
انتظام ليقاعى للجدل القائم بين ضغينة الرجل المندوع
وهذهه الطفل فى ذلك الرجل.

إن الشعر الذى يكشف - بنشوءه المتكرر فى سياق
الحكى - تصوراً ما عن العالم يشير إلى ذاكرة ثقافية
تلمب - برغم بساطتها - دوراً مهماً فى فهم معانى
الجمال والرغبة والغواية والحكمة والبطولة والقدر، بل فى
تفسير تلك المعانى وتأويلها أحياناً.

إن النثر يسرد الحوادث العجيبة، ويفصلها، ويتسع
فى رصد شخصياتها، ولكن الشعر يقفز إلى تلخيص أبرز
المواقف، ويصصح مباشرة عن مدلولها. إنه يصوغ لقطة
كلية يعادل مضمونها الواقعى مهادها السحرى.

ويحرص الراوى - فى أغلب الأحيان - على الإشارة إلى
ذلك الاجتلاب بمقدمات مختلفة، منها: «كما قال
بعضهم»، و «قد قال بعضهم فى المعنى شعراً»، و «كما
قال الشاعر»، و «لقد أحسن من قال هذه الأبيات»، و
«تمثل بهذه الأبيات»، و «أنشدت هذين البيتين» ...
الخ. والمدهش أن الراوى الذى يؤسس سحرية الرؤيا هو
نفسه الذى يكشف عن فهم الواقع، أى أن المرأة تلمب
دور ساحر الخيال ودور المعلم كما لعبت من قبل دور
المهوب الخائف ودور الضحية البريئة التى تؤخذ بذنب لم
تفترقه. لم نعتد أن يمسك النثر عالم السحر فيما يمسك
الشعر عالم الحقيقة، ولكن شهرياد الذى تسخر - بحكيها
- من الموت وقروصه تمودنا ذلك دون أن نشعر. إنها
تسلل إلينا عبر المغارقة.

إذا كان الليل هو زمن الحكى الخرافى، والحكى
الخرافى محاكاةً لوظيفة الأم التى تقص على طفلها ما
يجلب إليه لذة المنام وسكينته، فإن الشعر داخل هذا

السياق القوى يولد انعطافاً مبالغاً نحو بقطة مختلطة هى
أشبه مانكون بنوبة قصيرة من الأرق الذى يتخلل النعاس
أحياناً. اللغة الشعرية نفسها مؤرقة. وهى تمكس فى
ركاكتها هشاشة الحد الفاصل بين الرجل والطفل.
ولكنها، أيضاً، تلكز الطفل لينتبه قليلاً ليكتشف فيه
رجلاً غير الملك السعيد ويجاوز ذكوره المدللة إلى معرفة
حقيقية بإيقاع الفكر والشعور الذى يصنعه وجود الذات
مع الآخرين والأشياء.

هل كان مصادفةً أن تبدأ أولى أشعار اللهاى بذكر
المرأة الصغيرة التى تشبه، فى جوف الليل، شمس النهار؛
أشرفت فى الدجى فلاح النهار

واستنارت بنورها الأسحار
من سناها الشموس تشرق لما
تنبدى وتنجلى الأقمار
تسجد الكائنات بين يديها

حين تبدو وتهتك الأسرار
وإذا أومضت بروق حماها

هطلت بالمدايح الأمطار
وهل كان مصادفةً أن توصف المرأة بهذه الصفة المقدسة
وتسجد الكائنات بين يديها، بينما تدعو الأخوين فوق
الشجرة إلى مضاجعتها، ألم يكن من قبيل المغارقة أن
تسوق هذه المرأة إلى ضجيجها الأبيات التالية:

لا تأمنن إلى النساء
ولا تشق بهن
فرضاً وهن وسخطهن

معلق بفروجهن

بمدين ودا كـ اذها

والغدر حشو نساها

بحدث يوسف فاعـ

منحذراً من كسـ

أو مسـ ترى لـ

أخرج آدمأ من أجلهن

ربما كان وعى الحياة الذى تكشف عنه أشعار (الليالى) وعياً موضوعياً، ولكن موضوعيته لا تمنى حياده، فهو وعى ذكورى فى الأساس. وهذا الوعى الذكورى يشكل طبعة المرأة نفسها؛ المرأة الخائنة التى تضاع العبد الأسود، والمرأة الضحية التى يجر عنقها السيف، والمرأة الذكية التى تسلب الملك بطشه بسحر حديثها، وتعلم الجلاء الأعمى كيف يحب وكيف يرى.

إن الوظيفة الكامنة التى تؤدبها أشعار (الليالى) تكاد تشكل فى سياق ملتبس، ولكنها سرعان ما تفصح عن نفسها عند التأمل والمقارنة. ولا يجد من يعول على مفهوم الشعرية فى هذه الأشعار غير ما يجد الظمان فى الصراب، ولكن استكناه موقعها من السرد، وتحدد مظاهر الاختلاف بينها وبين التعبير النثرى، وتصنيف حقول موضوعاتها واستشراف ماؤدى إليه من دلالات، كلها خطوات كفيلة بالكشف عن دورها الفعّال، وفهمه، وتفسيره.

٢ - الموقع من السرد:

يحثل الشعر موقماً مفصلياً يسمح بانتقال الحركة من موقف إلى آخر، فهو يفصل بين مفاجأة الحدث ورد فعل الشخصية نحوها.

يربط الشعر بين انبثاق فعل جزئى والأثر الذى يتركه ذلك الفعل فى تيار الفكر أو الشعور. كأن الشعر

يحول وقائع السرد إلى طريقة وعى بهذه الوقائع. الشعر وسيلة للتمثل والاستيعاب والربط. إنه يثبت لحظة من الزمن. ليقول، من خلالها، حقيقة ما.

فى «حكاية الصيد مع العفريت» يطرح الصياد شبكته ويصبر إلى أن تستقر فى الماء ثم يجمع خيوطها ويجذبها فلا يقدر، فيذهب بالطرف إلى البر ويدق وتدأ ويربطها فيه ثم يتعري ويغطس فى الماء ويعالج الشبكة حتى يطلعها فيجد فيها حماراً ميتاً. وينتابه الحزن والغم وينشد قائلاً:

باعـاضاً فى ظلام الليل والهلكة

أقصر عناك فليس الرزق بالحركة

ويكرر الصياد المحاولة للمرة الثانية فتحمل إليه الشبكة زبراً كبيراً ملأنا برمل وطين فيتأسف وينشد قول الشاعر:

ياحرقـة الدهر كـفى

إن لم تكفى فـمـفى

عـرجت أطلب رزقى

وجـدت رزقى توفى

كم جـاهل فى ظهـور

وعـالم منـفى

وفى المرة الثالثة تحمل الشبكة إليه شقافة وقوارير فيشد قول الشاعر:

هو الرزق لاحل لديك ولا ربط

ولا قلم يجـدى عليك ولا خط

وفى المرة الرابعة يجد الصياد بشبكته قمقماً من نحاس أصفر، فمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم النبى سليمان فيفتحه، فيخرج منه عفريت رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب فيبني قتله ويمنيه كيف يموت. وعشأ

يتضرع الصياد إلى المفريت كي ينجو من الموت. وأمام إصرار المفريت على قتل الصياد يتمثل الصياد بأحد الأمثال شعراً فيقول:

فعلنا جميلاً قسابلونا بضده

وهذا لعمري من فعال الفسواجر

ومن يفعل المعروف مع غير أهله

يجازى كما جزى مجير أم هانم

بما لاشك فيه أن استخلاص العبرة من الواقعة هو هدف الشعر هنا. كما أن الشعر يعدد الحقائق المستنبطة من الواقعة الواحدة ذات التلويحات المتعددة:

- ليس الرزق بالحركة.

- الجهل ظاهر، والعلم خفي.

- من يحسن إلى الفاجر يجازى بالسوء.

الحقيقة خبرة واقع، ووعي حياة، وحساسية رؤية. وهي محمول الشعر الذي يحاول - غالباً - تقديم بعض الإجابات عن بعض الأسئلة. وفي وسعنا أن نقول إن سرد العجيب يفجر السؤال الذي يسعى المعنى الشعري إلى الإجابة عنه.

كأن السرد والشعر يقيمان حواراً من نوع خاص، يكون فيه السرد سائلاً والشعر مجيباً. الدهشة تدفعنا إلى السؤال، والرغبة في المعرفة تدفعنا إلى التأمل الذي يدفعنا بدوره إلى الإجابة. لعل سرد المعجب معراج أو حلم والشعر دليل هذا المعراج أو الحلم. موقع الشعر من السرد، إذن، هو موقع مفتاح الشفرة من الشفرة.

يقع الشعر أيضاً من السرد موقع القيمة من موضوعها، فالمرأة قد تكون موضوعاً للحب أو الجمال فيتناول الشعر قيمتي الحب والجمال، والحاكم قد يكون موضوعاً للعدل أو الجود؛ فيتناول الشعر قيمتي العدل

والكرم، والمহারب قد يكون موضوعاً للقوة أو الإرادة فيتناول الشعر قيمتي القوة والإرادة. وبالقدر نفسه، يتناول الشعر في المرأة صفة الغدر أو الثقلب، ويتناول في الحاكم صفة الظلم أو الطغيان، ويتناول في المحارب صفة الغرور أو البطش الأعشى. وهو بذلك يحاول أن يرصد تعارضات القيم والواقع بمثل ما يرصد توافقاتهما. وهنا يكون موقعه الدلالي من السرد موقعاً تبادلياً، بمعنى أنه يحتل ذلك الموقع الذي يكشف فيه عن الشداخل والتخارج المستترين بين الواقع والقيمة في موضوع واحد.

في «حكاية العاشق والمعشوق» يصف لنا الشعر تعارض الجمال الفائن والقسوة في محبوبة الفتى على هذا النحو:

تصبه على العشاق في حلق مخضر

مفككة الأزوار مسحلولة الشعر

فسقلت لها ما الاسم قالت أنا التي

كسوت قلوب العاشقين على الجمر

شكوت لها ما أقاسى من الهوى

فقلت إلى صخر شكوت وما تدرى

فقلت لها إن كان قلبك صخرة

فقد أتبع الله الزلال من الصخر

وهذه المرأة التي شفت وجد الفتى بزال الحب،

وأذاقته من حنائها ووصالها فتوناً، هي نفسها التي ولجت

به فجأة من نعيم الجسد إلى جحيمه، إذ قطعت ذكره

غيرة وانتقاماً وأعادته إلى زوجه محصور الرجولة. وهي

النموذج النقيض لاهنة عمة الفتى التي أحبت، وحذرت،

وأخلصت له حتى الممات.

والغريب أن المحبوبة الغاية تبكي أمام قبر العاشقة

الشهيدة ثم تخرج بكاراً من الفلواز ومطرقة لطيفة

وترسم على الحجر هذه الأبيات:

مررت بقبر دارس وسط روضة

عليه من النعمان سبع شقائق

فقلت لمن ذا القبر جاونى الشرى

تأدب فهذا القبر برزخ عاشق

فقلت رعاك الله ياميت الهوى

وأسكنك الفردوس أعلى الشواقي

ساكنين أهل المشرق حتى قبورهم

عليها تراب الذل بين الخلاقي

فإن استطع زرعاً زرعتك روضة

وأقبعها من دمي المتدفقي

إن صخر المشاعر يتفجر زلالاً ثم يعود صخراً ثم يتفجر

زلالاً.. وهكذا. ومن الغريب أن تصور أن قائل هذه

المبارة:

«أنا التي كويت قلوب العاشقين على الجمر»

هو نفسه قائل تلك المبار:

«رعاك الله ياميت الهوى».

ولكن الشعر الذي يختار مكانه - دوماً - في

مفصلة السرد؛ بحيث يسمح بانتقال الحركة من موقف

إلى سواه يؤكد وعي الحياة بوصفه نسجاً من التقابلات.

وربما فضح - أحياناً - نوعاً من الفصام في سلوك

الشخصية ليقول لنا إن الأنا كثيراً ما تنفصل عن نفسها

لتنحو نحو آخر. الشعر هنا يقيم جدلاً بين الذات

ومظهرها. والسرد هو السياق الذي يجعل من ذروة هذا

الجدل انفتاحاً على لقاء الحقيقة. السرد هو العجب

الذي يولد الحوار مع النظير (الفتى العاشق) والحوار مع

المختلف (الشرى الذى يجيب) فى آن . لعل العجب هو
الأسطورة التى يصنعها خيال الإنسان لتفتحه على واقع
أشدّ عجباً، وحقيقة أكثر إثارة للدهشة.

السرد امتدادٌ أنقى لفعل الخيال، والشعر تقاطعٌ

رأسى تخطه غبرة الشعور أو ذاكرة التجارب. والتوتر بين

السرد والشعر فى (الليالى) هو التوتر بين فعل الخيال

وغبرة الشعور من جهة، وفعل الخيال وذاكرة التجربة من

جهة ثانية. ولكن هذا التوتر توتر حركة يعقبها استرخاء

مؤقت يفضى إلى توتر آخر.. وهكذا. ويعبر الاسترخاء

المؤقت عن إشباع لحظى للفكر الذى يكدر بصورة

دائبة إلى تحقيق التماثل والتوازن بين النزوع

والإمكان.

فى «حكاية تعلق بالطيور» يقول طير الماء

للسلحف: «أنا لم أزل أخشى نواب الزمان وطوارق

الحدثان» فيقبل عليه السلحف ويقبله بين عينيه ويقول

له: «لم تزل جماعة الطير تعرف فى مشورتك الخير

فكيف تحمل الهم والضمير»، ولم يزل يسكن روع طير

الماء حتى اطمأن ثم أن طير الماء يطير إلى مكان الجيفة

فلا يرى من سباع الطير شيئاً ولا من تلك الجيفة إلا

عظاماً فيرجع بخبر السلحف بزوال العدو، ويقول له:

«إنى أحب الرجوع إلى مكائى وأتملى بخلائى لأنه

لاصبر للعاقل عن وطنه»، ويذهبان معاً إلى ذلك المكان

فلا يجدان شيئاً مما يخافان، وينشد طير الماء قرير العين:

ولرب نازلة يضيق لها الفنى

ذرعاً وعند الله منها المخرج

ضائق فلما استحكمت حلقاتها

فرجت وكنت أظنها لا تفرج

ويسكن طير الماء والسلحف الجزيرة، ولكن القضاء يسوق

يوماً - إلى طير الماء بازاً جائعاً فيضربه بمخبله ضربة

فيقتله، فلا يبنى عنه الحذر عند فراغ الأجل.

الشعر استفاد لأبعاد الرؤية المتحققة في بناء الرؤيا الذي يمثل السرد. هل نستطيع أن نقول، كذلك، إن الشعر يصور انشاقاً متدرجاً لمقولات الوعي داخل الفضاء السردى الذى تجدد فيه مراحها إشارات اللاوعي، وإنه - أى الشعر - يمثل فى هذا الفضاء تكاثفاً متكرراً لجزئيات العناصر المتنوعة التى تكون متسوج إدراكنا للوجود الحى، ولكنها تبصر وتتشرب أثناء اندماجها فى صخب النهار وشتات التجارب اليومية، ثم تعود فتجتمع فى أحلام الحكى الليلى، وسحر العزلة التى تسترجع تماسك الذات وتجمع بين المرأة الأم «شهرزاد» والرجل الطفل «شهریار» وحدهما فى غرفة الكلمات حيث تلد الرغبة الأرقى، ولدت الأرقى الانتباه، ولدت الانتباه المعرفة ١٩

٣- مظاهر الاختلاف بين الخيال السردى والحقيقة الشعرية فى الليالى؛

يبدأ السرد دائماً بتأكيد فعل «الإبلاغ» فنقول شهرزاد، «بلغنى أبها الملك السعيد»، ويعرفنا به «السكوت عن الكلام المباح» إذا تنفس الصبح. توحى هذه التقنية المتكررة بأن شهرزاد لا تبدع ما تخكى ولكنها تنقله، كما توحى بأن ما تنقله يظل كلاماً مباحاً فى الليل فقط، فإذا أدركها الصباح لم يعد هذا الكلام مباحاً.

سحر الحكاية ليس ملكاً لشهرزاد ولكنها مستخلصة فيه لبعض من الوقت. الخيال السردى هو مملكة المعبى الخفية التى يفتح كل زائر على أسرارها. الخيال السردى هو مملكة اللاوعي.

وعلى النقيض من ذلك، تبدو الحقيقة الشعرية بوصفها وعياً نافذاً إلى مشهد الحياة. وقد يلون الخيال السردى ذلك المشهد ببعض تلويناته، ويضفى عليه بعضاً من ظلاله دون أن ينال من جوهره.

الحقيقة الشعرية تنبثق من داخل الخيال السردى لتشير إلى خارجه.

إن ذاكرة التجربة - ولعلها لا تنفصل عن خبرة الشعور - ترسم بهذين البيتين التراثيين خطاً رأسياً يتقاطع مع الخط الأفقى للسرد، خط الخيال الذى يمتد بنا نحو أمثلة الحيوان والطير فى عالم يبدو أنه أكثر حرية ولكنه أكثر ضرورة. ويتشبع الفكر لحظياً بالحكمة التى تقول: «إن بعد العسر يسراً» حيث يعود الفردوس الآمن (الجزيرة) إلى الظهور، ويتعادل حلم السعادة مع الوجود الطبهى لليباس والماء. وسرعان ما تنقلب الأمور حين يلوح الباز الجائع، فينمو ليقاع التوتر مرة أخرى إلى أن يبلغ ذروته حثيثاً بالموت.

إن الشعر، هنا، يمثل مفصلاً بين موقف العودة السالبة ومفاجأة الموت التى تعقب حياة قصيرة من الأمن والسرور والفرح. وهو يكشف - فى جوهره - عن وعى بحقيقة التغير أو التحول، كما أنه يجيب عن سؤال السرد: هل تدوم المهنة؟ وهل يظل صفاء الوجود دون تمكير؟ يمكن البتة أيضاً كلاً من التعارض والتوافق بين الواقع والقيمة، ويسمحان للذات أن تتحدث إلى نفسها وإلى الآخر، بل أن تربط بين نوعين من الكائنات أو المخلوقات (طير الماء/ الإنسان)؛ ولرب نازلة يضيق لها الفتى.

يمثل الشعر، أيضاً، تجاوباً للأصداء المختلفة بين أركان السرد، فما تقوله الطاووسة:

إن يوم الفــــراق قطع قلبى

قطع الله قلب يوم الفــــراق

يتجاوب مع ما يقوله طير الماء:

إذا حل الثــــقيل بأرض قــــوم

فما للساكــــنين سوى الرحــــيل

وهذا البيت نفسه هو ما يستشهد به الجمل فى حوار مع الشبل.

في حكاية «أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام»
تقول الداية لبنت الملك:

«ياسيدي إني لك من الناصحات وعليك من الشفيعات
اعلمي أن الهوى شديد وكتمانته يذيب الحديد ويورث
الأمراض والأسقام وما على من يسوح بالهوى سلام
فتسألها الورد في الأكمام: ياداهي ومادواه الغرام؟»
فتجيب:

«دواؤه الوصال. فسأل: وكيف يوجد الوصال؟»

فتجيب الداية:

«ياسيدي يوجد بالمراسلة ولين الكلام وإكثار الشمية
والسلام فهذا يجمع بين الأحباب وبه تسهل الأمور
الصعاب. وتحمل الداية رسالة ورد الأكمام إلى حبيبها
أنس الوجود، وبها أبيات أولها:

ما خاب من سمالك أنس الوجود

يا جامماً ما بين أنس وجود

ياطلعة البدر الذي وجهه

قد نور الكون وعم الوجود

ما أنت إلا مفرد في الوري

سلطان ذي حسن وعنده شهود

ثم تعود بكتاب أنس الوجود إلى محبوبته ورد
الأكمام، وبها أبيات أولها:

أعلل قلبي في الغرام وأكتم

لكن حالي عن هواي يترجم

وإن فاض دمي قلت جرح بمقلتي

لئلا يرى حالي العذول فيفسهم

وكنت خلياً لست أعرف ما الهوى

فأصبحت صباً والفؤاد منيم

ويبدأ الشعر دوماً بالإشارة إلى الكتابة أو القول، إلى
التمثيل أو الإنشاد. وغالباً ما يسند إلى صاحبه فيقال
«كما قال الشاعر» أو «وقد قال الشاعر». الشعر مملكة
الاستدلال الصريحة؛ مملكة التخصيص والنسب. وهي
ليست توأم الأسطورة والسر وإن تدفقت في ثناهما.
هنا يدفع الخيال الحقيقة إلى الظهور بقدر ما يدفع
اللاوعي الوعي إلى الكلام.

يعمل الخيال السردى على خلق النماذج فيما
تعمل الحقيقة الشعرية على استدعاء الأصوات. ويعمد
الخيال السردى إلى إبراز الأتعة فيما تعمد الحقيقة
الشعرية إلى طرحها.

في السرد يتجلى عنصر التعاقب، وتتكرر تقنيته
التوقف والاستطراد. وعلى حين تفترض الزمنية المتغيرة
للأحداث، داخل الحكاية، عنصر التعاقب، فإن زمن
الحكي الثابت (الليل) هو الذي يفترض تقنيته التوقف
والاستطراد.

في الشعر يتجلى عنصر القطع حيث يسلم التعاقب
السردى، برهة من الوقت، قياده إلى القصيد. ويصنع
الشعر، في أغلب تبادله، التفاتاً إلى ضمير غائب. وبدلنا
هذا الالتفات في جوهره على التماثل المحسوس بين أحد
المواقف الجزئية في الحكاية والخبرة الجزئية أو الكلية
للإنسان في العالم.

إن مظهر السرد يعبر عن فعل من أفعال التواتر التي
يقوم بها الاتصال الرمزي. وبمعنى آخر، فإن مظهر السرد
هو الطقس أو الشعيرة^(١).

ومن المهم أن نلاحظ هذا الميل إلى التجنيس -
أحياناً - في سلسلة الكلام السردى، فهذه الملاحظة
تقودنا إلى الكشف عن النزوع الكامن - في طقس
السرد - إلى التدامج الشكلي مع الشعر، كأن السرد
يمنح الخيال إيقاعاً يدنو به من إيقاع الحقيقة.

مع ما «قاله في ورد الأكمام بعض واصفها»
كلفت بها فتانة الترك والمغرب
تجادلني في الفقه والنحو والأدب
تقول أنا المفعول بي وخففتني

لماذا وهذا فاعل فليَم أنصب
إن نصوص الشعر المتفرقة في الحكاية أو القصة
الواحدة تجعل من سياقات ورودها سياقاً كلياً ينحو نحو
التجزؤ. وهذا التجزؤ في سياق الحقيقة الشعرية يحاول أن
يحاكي التوقف والاستطراد في سياق الخيال السردى
كما حاول سياق الخيال السردى، من قبل، أن يحاكي
سياق الحقيقة الشعرية من خلال التجنيس. ولعل
الانعطاف المتبادل لكل من السياقين نحو الآخر يشي -
على المستوى الدلالي العميق - بهداهة الاتصال في
مقابل الصورة الإجرائية للانفصال أو المظهر الوظيفي له،
فالحقيقة والخيال يكوّنان نسقاً وجودياً واحداً كما أن
الوعي واللأوهى يشكلان - كذلك - كياناً واحداً هو
الذات.

ومثلما تربط الجمل معاً في خطاب كى تبنى
نصاً له ملامحه الخاصة، فإن النصوص نفسها تربط بين
بعضها البعض في خطاب أكبر^(٢).

إن كل رسالة شعرية تبحث بها ورد الأكمام إلى
أنس الوجود، أو يبحث بها أنس الوجود إلى ورد الأكمام،
تمثل خطاباً عن الوجد أو الصبابة، ولكن هذه الرسائل
الشعرية تربط - بوصفها خطابات عن الحب - بين
بعضها بعضاً في خطاب أكبر هو خطاب المنع
والوصل.

بوسعنا أن نتبين قانون (التعدد/ الوحدة) في كل
الأشعار التي تزخر بها أغلب الحكايات والقصص المروية
على لسان شهرزاد. كأن صوت الحقيقة الذى ينبثق من

وحين تقرأ ورد الأكمام كتاب أنس الوجود تكتب
في أسفله أبياتاً ثم تطوى القُرطاس وتعطيه للذابة كى
تذهب به مرة أخرى إلى أنس الوجود،

بامن تولع قلبه بجمالنا
اصبر لعلك في الهوى تحظى بنا
لما علمنا أن حبك صادق
وأصاب قلبك ماأصاب فؤادنا
زدناك فوق الوصل وصلأ مثله

لكن منع الوصل من حجابنا
لعل الإشارة إلى الكتابة هنا تضع الشعر في مقابلة
القص الذى يعتمد الشفافية. وفي هذه الحالة تنهب -
مؤقتاً - صناعة الالتفات التي تؤصلها أشعار (الليالي)، إذ
يتساوى احتمال نسبة الأبيات إلى أبطال القصة واحتمال
نسبتها إلى غيرهم.

يبد أن استواء القص والشعر في الشفافية - في غير
هذه الحالة - يشير إلى وقوع الشخصية على الصوت
الخارجي الذى يعبر عنه مضمون لحظتها الشعرية،
وبماثل بين موقفها وخبرة تأسست سابقاً.

يرى أنس الوجود ورد الأكمام للمرة الأولى في
المهفل الذى يقمه الملك إذا دار العام فلا يرد إليه طرفه
إلا وهو بحسبها مشغول الخاطر، وإذا به «ينشد قول
الشاعر»:

أرماني القواس أم جفناك
فنتكا بقلب الصب حين رآك
وأناى السهم المفوق برهة

من جحفل أم جاء من شبك
وقد يتجاوب قول الشاعر الذى تمثله أنس الوجود

مهاد السحر والعجب ينمو في متتالية تجمع بين أطراف
الوجود أثناء اندفاعه إلى الأمام بكل ما يشهده هذا
الاندفاع من تحول ونمو.

في حكاية «على نور الدين مع مريم الزنارية»
يجلس الصبي على نور الدين في دكان والده للببيع
والشراء والأخذ والمطاء وقد دار حوله أولاد التجار فصار
هو بينهم كأنه القمر بين النجوم يحين أزهر ويحد أحمر
وعدار أخضر وجسم كالمرمر كما قال فيه الشاعر:

ومليح قال صفتني

أنت في الوصف فـمـصـح

قلت قولاً باخـمـصـار

كل مـصـافـيـك مليح

ويدعو أولاد التجار صاحبهم على نور الدين إلى
زيارة أحد البساتين التي بها ما تشتهي الأنفس وتلذ
الأعين. وبه يجدون العنب مختلف الألوان صنوانا وغير
صنوان، كما قال فيه الشاعر:

عنب طممه كطمم الشراب

حالك لونه كلون الغراب

بين أوراقه زها فـتـتـراه

كبنان النساء بين الخضاب

أما الشفاح فكما قال فيه الشاعر:

شفاحه جمعت لونين قد حكيا

خدى حبيب ومحبوب قد اجتمعا

لاحا على الفصن كالضدين من عجب

فذلك أسود والثاني به لمعا

تعانقا فبدا وش فراعهما

فاحمرذا خجلا واصفرذا ولعا

أما المشمش فكما قال فيه الشاعر:

والمشمش اللوزي يحكي عاشقاً

جاء الحبيب له فحبر له

وكفاه من صفة المقيم ما به

بصفر ظاهره وبكسر قلبه

وهكذا التين والكمثرى والخوخ واللوز الأخضر والتاريخ
والكباد والليمون، يقول في كل منها الشاعر قولاً، ثم
ينتقل إلى وصف الخمر التي يقدمها حولي البستان
للفتيان، ويخلص منها إلى وصف الصبية التي جاء بها
الحولى لتنادم الشاب المليح على نور الدين، ثم يضع
على لسان العود الرنان الذي تضرب عليه الصبية أبياتاً
من الشعر في النوح والفراق والوجد. وتنفقد آصرة الهبة
والهيام بين الصبية والفتى فيتبادلان الغزل شعراً حتى
تتجرد الصبية أخيراً من ثيابها ومصاغها وتطرح علماً
الحب ونهبه كل مالها.

يمثل كل وصف لنوع من المأكلة خطاباً عن
الشهوة واللذة: «ما تشتهي الأنفس وما تلهذ الأعين» كما
يمثل وصف الخمر خطاباً عن غواية التحرر من قيد
العقل والحكمة:

ولو أنها للمشركين تعرضت

رؤوا وجوهها من دون أصنامهم ربا

ولو أنها في الشرق لاحت لراهب

لغلى سبيل الشرق واتبع الغربا

٤ - حقول الموضوعات، ودلالات الرؤية:

أ - الوصف: عين الدهشة

في «حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين
المواصف» يقف مسرور مغلوب القلب بما يكتنفه من
جمال وبهاء، مأخوذاً بحسن الحبيبة ولطافة الروضة
والطير، ثم ينشد هذه الأبيات:

فمر تبتدى في بديع محاسن
بين الربا والروح والريحان
والآس والنسرين ثم بنفج
فاحت روائحه من الأغصان
باروضة كملت بحسن صفاتها
وحوت جميع الزهر والأفنان
فالبدر يجلى تحت ظل غصونها
والطير تنشد أطيب الألحان
فمر بها وهزارها وبامها
وكذا البلال هبجت أشجاني
وقف الغرام بهجتي منحيراً

في حسنها كتحير السكران
وفي «حكاية الحكماء أصحاب الطاووس والبوق
والفرس» يرى ابن الملك أثناء حديثه إلى نفسه نوراً مقبلاً
إلى المحل الذي هو فيه، فيتأمل ذلك النور، فيجده مع
جماعة من الجوارى: «ويتهن صبية ألفية بهية تحاكي
البدر الزاهر كمل قال فيها الشاعر:

جاءت بلا موعد في ظلمة الفسق
كأنها البدر في داج من الأفق

أما وصف العود فهو يمثل خطاباً عن الحنين إلى
الوصل بعد الانقطاع:

رماني بلا ذنب على الأرض قاطمي
وصبرني عوداً تحيلاً كما تروا
ولكن ضربي بالأنامل مخبر
بأنى قتيل في الأنام مصبر
فسمن أجل هذا صار كل منادم
إذا مارأى نوحى بهيم ويسكر
وقد حنن المولى على قلوبهم
وقد صرت في أعلى المدور أصنر
تجتمع هذه الخطابات لتصب في خطاب أكبر هو
خطاب «إشباع الجسد» بوصفه فعلاً مقدساً يناقض
الدنس وينقضه.

قد قالت العشاق إن لم يسقنا
من ريقه ورحيق فيه السلسل
ندعو إله العالمين بجيبنا
ويقول فيه الكل منا يا على
إن التعدد هنا يؤول في النهاية إلى وحدة دلالية عليا
تنظم جزئيات الرؤية.

التلخيص الشعري بلورة لتفصيلات السرد في
صورة إيقاعية جامعة، والحقيقة الأخيرة بلورة لانشعابات
الخيال.

الشعر استنهاضاً لثمالات اللاوعي من وهنتها
الكامنة وحفز لها على المشول الواحي. الشعر تجسيد
للطيف العابر في سرديّة السكون والعمّة حيث يكشف
الكلام المباح عن قصديته الخفية. الشعر انفتاح فعل
الإبلاغ على لوجوس الواقع الإنساني.

هيفاء ما فى البرايا من يشابهها

فى بهجة الحسن أو فى رونق الخلق

ناديت لما رأيت عيني محاسنها

سبحان من خلق الإنسان من علق

يعقد الوصف دوماً صلة وليقة بين الإنسان والطبيعة، ويرصد تفصيلات كل منهما فى شغف نادر.

ويبدو الوصف الشعرى فى (الليالى) كما لو كان حالة من دهش الرؤية. إنه يتم عادة عن المفاجأة، وعن شحنة الانبهار التى يثبثها موضوع هذه المفاجأة.

ينطوى الوصف الشعرى فى (الليالى)، كذلك، على شكل من أشكال المبالغة. وهو يعكس ما يسمى فى فن السينما بـ «الصورة القريبة» حيث يتم التركيز الدقيق على أكثر الجزئيات دلالة.

يعبر الوصف عن قوة الانتباه، وعن نباهة الربط والمقارنة، ويشير إلى خبرة حسية لافتة. إنه يضعنا أمام حقيقة الشعور، ويصل هذه الحقيقة بما يتخلل المرمى والمحسوس من تداعيات شتى.

ولعل هذا المسلك الجمالى هو ديدن شعر الوصف العربى كله، خاصة فى المصور المتقدمة التى ازدهرت فيها الحضارة العربية وبلغت ذروتها من الرفاهية والترف.

وها هو المتنبى يصف شعر امرأة فيقول:

نشرت ثلاث ذوائب من شمرها

فى ليلية فأرت ليلالى أربعاً^(٣)

ويتفنن ابن المعتز فى اكتشاف العلاقة بين عناصر الجسم الأثرى وعناصر الطبيعة فيقول:

ليسل ويدر وغـمـمـن

شـمـمـر ووجـهـه وقـد

خـمـمـر ودر وورد

ريق وثغـمـر، و خـمـد^(٤)

إن عين الدهشة ترى الأشياء فى سياق اختلافها مع الموجودات واختلافها عنها فى آن. وهذه المفارقة هى التى تجعل الموصوف متعاليين على ذاتهم، مجاوزين لها، وتعفى عليه بهاء كونها طارفاً. عين الدهشة تقدم لنا حقيقة الواقع الذى يضافو معناه على حدود وجوده عبر مايشيره من إلهاءات فريدة.

ب - الرغبة: صنعة الديك:

فى «حكاية العاشق والمعشوق» تدعو الصبية الشاب إلى زواجها فى الترو تقول له: «إن تزوجت بى تسلم من بنت الدليلة المحشالة (...). وما أريد منك إلا أن تعمل مـمى كما يعمل الديك».

وما إن يتم عقد قرانهما بأربعة شهود عدول تأتى بهم العجوز حتى تنهض الصبية وتخلع لباسها وتأخذ بيد الشاب إلى السرير....

ويلتقط الشعر دلالة الموقف. ينطق المسكوت عنه، فى سياق يصل الرغبة بنظائرها ونقائضها. ولكن الرغبة تأخذ دوماً مكانها بدءاً من لحظة الاستسلام لغواية الحواس. ويحمل الشبق على انتهاك كل الادعاءات المألوفة ليحقق مأرباً واحداً: النشوة. ينطلق الجسد الظلمات من عقله ليكسح فى اندفاعه ما يعوقه عن الرى، ويقوده نشدان اللذة إلى استنفاد كافة الحيل المتاحة لاجتلابها. الجسد يسقط - فى هذه الحالة - من حساباته وازع الحياء، ولا يقيم اعتباراً لاحترام الروح، لأنه يخلص لذاته فقط ويخلص لها. إنه لا يسمح للتقليد الأخلاقى أن يشوش عليه نداء الغريزة المحض أو يكدر عليه متعة التهنك والمجون. يخلع الجسد تكلفه الذى يشبه رداءً ثانياً تحت الرداء، وينداح حراً فى جسد الآخر لينهل من السعادة والرضا ما يجعله يريم ويطمئن.

ج - الحنين والافتتان: مرآة الحرمان والفقد:

يشغل الحنين والافتتان اللذان يولدتهما الحرمان والفقد مساحةً كبيرة من شعر (الليالي)، مما يعكس ظلال أزمة حادة ما انفك الوعي العربي يكابدها منذ نشأة المواضع الاجتماعية التي تجعل من المبادرة، والمواجهة، والقصدية المباشرة، صفات غير مرغوبة.

ولا تنفرد أشعار (الليالي) وحدها بتأكيد ذلك، بل تشترك معها الأشعار التي يضمها عدد من الكتب التراثية البارزة مثل: (طوق الحمامة) و (مصارع العشاق) وغيرهما.

إن التباعد يخلق الافتتان دوماً، والحنين يشعل الرغبة المكبوة التي قد تفضي - أحياناً - إلى الموت. الحرمان والفقد هما قدر العشق العربي. ولذلك، تمثل الرغبة هوساً عنيفاً، وتمثل صنعة الدهك وسواساً ملحاً في غير حالة. هكذا يفضح ظمأ التواصل المحسوس الذي اعتاد رسم قناعه بدقة غربة الذات وانفصامها. تنمو الرغبة المتحقة وتزدهر بعيداً عن الحب كما في حكاية «العاشق والمعشوق» أو حكاية «دأ غلبة الشهوة في النساء ودواؤها»، بينما ينمو الحب العظيم ويزدهر في قلب الحرمان والفقد. الحرمان والفقد كلاهما مرآة للحنين والافتتان.

يجبر الوزير ابنته الورد في الأكمام على الرحيل كي لا يفتضح أمر حبها لأنس الوجود فتكتب قبل رحيلها على الباب، تعرف أنس الوجود بما جرى لها من الوجد الذي نقشه منه الجلود ويذهب الجلمود ويجري العبرات، ما كتبه هو هذه الأبيات:

بالله يادار إن مر الحبيب ضحى

مسلماً بإشارات بحبيبتنا

أهديه منا سلاماً زاكياً عطراً

لأنه ليس يدري أين أمــــنا

يصر الخليفة «الرشيد» السيدة «زيدة» عارية فتتسل بين الأشجار الملتفة في يوم شديد الحر، فما إن تحس بحركته المتسللة حتى تغطي يديها موضع العفة منها. ويعجب «الرشيد» وينشد:

نظرت عيني لحبيبي

وزكنا وجدي لبيني

ثم يدهو إليه أبا نواس ويأمره أن ينشئ شعراً على هذا البيت فيقول أبو نواس من فوره:

نظرت عيني لحبيبي

وزكنا وجدي لبيني

من غزال قد سباني

تحت ظل الدرتين

سكب الماء عليه

بأباريق اللجين

نظرتني، مستنصره

فناض من بين الميدين

لبيني كنت عليه

ساعة أو ساعتين

المعجب أن هذه الحكاية من (الليالي) لا نقول لنا أهدأ إن «الرشيد» قد حكا لأبي نواس ما قد حدث، ولكن أبا نواس ينشئ شعره كما لو كان عليماً بتفصيلات الواقعة.

إن موضوع الرغبة يكشف عن نفسه دون قصد، تماماً كما تكشف جسد «زيدة» بالرغم من حرصها على ستره بكلتا يديها. موضوع الرغبة أكبر من أن يستر والحياء ينزلق من فوقه، كما انزلت يدا زبيدة. وما يبق هو النزوع إلى طول المجاهدة والالتزام - صنعة الدهك.

ولست أدري إلى أين الرحيل بنا
لما مضوا بهى سرهما مستخفين
فى جنح ليل وطير الأملك قد عكفت
على الفصوص تباكين وتنعين
وقال عنها لسان الحال واحرباه
من الصفرى ما بين الهبين
لما رأيت كسوس البعد قد ملكت
والدهر من صرفها بالقهر يسقين
مرجئها بجميل الصبر ممثلاً
وعنكم الآن ليس الصبر يسلينا
وبحر أنس الوجود فيقرأ تلك الأبيات فيغيب عن
الوجود ويهيم على وجهه حتى تتورم قدماء من المشى
فيما ينشد:
سكر العاشق فى حب الحبيب
كلما زاد غراماً ولهيب
هائم فى الحب صب نائه
ماله مأوى ولا زاد يطيب
كيف بهنا العيش للعيب الذى
فارق الأحباب ذا شئ عجيب
ذبت لما أن زكنا وجدى بهم
وجرى دمعى على غدى صبيب
هل أراهم أو أرى من رعمهم
أحداً يبرى به القلب الكئيب
وفى حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون
الرشيد، يرحل جميل إلى فتاة شغف بها فيغلبه النوم

أثناء الرحيل وتأخذ به الناقة على غير الطريق . وحين
يتبته من نومه يقصد إلى خباء يقيم به غلام له من العمر
تسع عشرة سنة، فيستضيفه الغلام ويقدم له الطعام
والثياب ويقصر عليه قصته فتعرف أنه رحل عن حبه لأنه
عشق ابنة عم له ولكن أباه زوجها بغيره، ثم يبكى
وينشد:

لم يبق إلا نفس هافت
ومقلة إنسانها باهت
لم يبق فى أعضائه مفصل
إلا وفيه سقم كسابت
ودمه جارٍ وأحشاؤه
توقد إلا أنه ساكت
والغريب أن حبيبته تنسل من الحى سرأ فى كل
ليلة وتأتى إليه حين تكون العيون قد نامت، ولكنه لا
يقضى منها وطراً ولا تقضى منه وطراً إلا بالحدث ساعة
من الليل.
ويخرج الغلام ذات ليلة من باب الخباء وقد أبطأت عن
عادتها ليفتح فاه ويتنسم هبوب الريح الذى يهب من
نحوها وينشد هذين البيتين:

ريح الصبى يهذى إلى نسيم
من بلدة فيها الحبيب يقيم
ياريح فيك من الحبيب علامة
أفعلمين متى يكون قدوم
ثم يعلم بموتها فيموت من ساعته. يولد الحب المجنون -
بتمبير جان دوفينو - من الصدفة، وبلد ضرورته الخاصة.
ولأنه مؤلم فهو ينمو فى مقول، فى كلام مبهج، والذين
يعانون من اندفاعه يثرون على محدودية منعة، فى حين
أن الفكر يسخط ويمرر باتجاه لا متناه أو لا محدود (٥).

إن الوعي الذى يقدمه لنا الحنين أو الافتتان هو - فى أساسه - اختيار التضحية بالوعي لصالح الجنون أو الموت أو كليهما. الجنون حرمان من العقل وفقد له والموت حرمان من الحياة برمتها وفقد لها. العقل والحياة معادلان رمزيان لوحدة المكان واتصال الحواس. وحين يشرع المهروب فى الاعتماد لا يصير لهذه الوحدة أو لذلك الاتصال وجود. ومن ثم يفقد العقل والحياة كل مدلول لهما.

د - الحكمة، هائف الطريق؛

لا ينافس شعر الحنين والافتتان فى كثرة الورد داخل حكايات (الليالي) سوى شعر الحكمة. هل يشير ذلك إلى نوع من نشدان العزاء؟ هل يشير إلى الرغبة فى تحقيق التوازن؟ هل يشير إلى الصراع الدائب بين مظهر الاغتراب الاجتماعى ومظهر التوافق المرجو مع القيم؟

كان السندباد الحمائل رجلاً فقير الحال يحمل تجارته على رأسه، فاتفق له أن حمل فى يوم من الأيام حملة ثقيلة وكان ذلك اليوم شديد الحر فتعب وعرق واشتد عليه الحر فمر بباب تاجر أمامه كنس ورش، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة فخط عليها حملته وجلس ليشريح فسمع غناء وطرباً فنظر إلى الداخل فوجد بستاناً ظليلاً وهدماً وحشماً واشتم رائحة أطعمة طيبة ذكية فأنشد يقول:

فكم من شقى بلا راحة

ينعم فى غمر فنى وظل

وأصبرحت فى تعب زائد

وأمرى عجيب وقد زاد حملى

وغمرى سميد بلا شقوة

وماحمل الدهر يوماً كحملى

(...)

وكل الخلائق من نطفة

أنا مثل هذا وهذا كمنلى

ولكن شتان ما بيننا

وشتان بين عمر وعمل

وفى السفرة السادسة، يقول السندباد: «عملت

بقول بعض الشعراء:

ترحل عن مكان فيه ضيم

وعمل الدار تنمى من بناها

فإنك واجد أرضاً بأرض

ونفسك لم تجد نفساً سواها

ولا تجزع لحادثة الليالى

فكل مصيبة يأتى انتهاها

ومن كانت منيته بأرض

فليس يموت فى أرض سواها

ولا تبث رسولك فى مهم

فما للنفس ناصحة سواها

وفى «حكاية جودر ابن التاجر عمر وأخوه»،

يخسر «جودر» جزءاً من ماله الموروث بعد موت أبيه

ويخسر أخواه جزءاً من مالهما لنزاع شب فيما بينهم،

ومازال الثلاثة يترافعون إلى الحكماء ويختصمون إلى

الحكام حتى خسروا مالههم كله، ثم أن «أم جودر» قد

جاءت إلى ابنها «جودر» تشكو إليه أخويه اللذين أخذوا

مالها وطرداها، فدعاها «جودر» إلى المقام عنده على مابه

من فقر وعوز، وصار يتسلى بقول من قال:

إن يبع ذو جهل عليك فخله

وارقب زمان الانتقام الباهى

وتجنب الظلم الوحشيم فلو بنى

جبل على جبل لك الباغى

وفى «حكاية قمر الزمان مع معشوقته»، يقول قمر الزمان فى نفسه - بعد أن يرى خلوة داره من الأهل والمال والذخائر - بافلان اكتم ما حصل لك من الخبال والوبال وعليك بالعمل بقول من قال:

إذا كان صدر المرء بالسر ضيقاً

فصدر الذى يستودع السراضيق

تمثل الحكمة دائماً هاتف الطريق. ولا يستطيع المرء فى (الليالى) أن يواصل رحلة الوجود بها فيها من تجارب قاسية وعشرات مرة، دون أن يجعل من صوت الحكمة رفيقاً ناصحاً. إن الذات بحاجة إلى أن تجد خلاصها فى بعض القيم. وتمثل هذه القيم عادة خلاصة تجربة طويلة للفرد والجماعة على السواء.

تشير الحكمة إلى جوانب عدة من حقيقة الوجود، وتدعونا إلى مجاوزة «الجزع» الذى يعصف بنا أحياناً كثيرة، وتميننا على التكيف مع طبيعة الواقع الإنسانى وإرادة القدر. الحكمة عزاء، وصيغة توازن نفسى، وأداة قياس. تنبع الحكمة من التساؤل والتأمل والشعور بالمفارقة، وتعمل بوصفها مرجعية مائلة قبل الفعل وأثناءه وبعده. شعر الحكمة هو بلاغة التكثيف المدهش لخبرات الإنسان فى الحياة. وهو شعر يعكس الوعى بملاقة الأنا مع الآخرين والأشياء، ويتسامى على حدود الفردى والزمنى متخلصاً من تجسيدات الواقع الجزئية. إنه يشغل أفقاً مجرداً نقياً من التصورات الضافية. لعل الزاوية الأساسية التى تصوّر منها اللقطة فى شعر الحكمة هى تلك الزاوية التى تسمى «نظرة الطائر»، حيث تشمل على المشهد مصوراً من فوق الرأس، أى بوضع عمودى. وربما كان للمثل، كذلك، هذه الخاصية التصويرية؛ فالمثل نوع من الحكمة التى ترتفع بالتاريخى والمجرب إلى فضاء الاختزال المجرد.

وفى (الليالى)، يأخذ المثل، أحياناً، شكلاً شعرياً. بل إننا لا نجاوز الصواب كثيراً إذا قلنا إن أشعار (الليالى)، بضرها صفحاً عن فاعلية المجاز ودقة الإيقاع فى أحوال كثيرة، تضيّق الفجوة بين مفهوم الشعر ومفهوم المثل. نقرأ فى «حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»:

«بلغنى أبها الملك السعيد أن الجارية لما حكّت للملك وقالت أسألك أن تأخذ حقى من ولدك أمر يقتله وكان ذلك فى اليوم الرابع فدخل على الملك الوزير الرابع وقبل الأرض بين يديه وقال ثبت الله الملك وأبدى. أبها الملك تأن فى هذا الأمر الذى عزمت عليه لأن العاقل لا يعمل عملاً حتى ينظر فى عاقبته، وصاحب المثل يقول:

من لم ينظر فى المواقب

فما الدهر له بصاحب

تشى الحكمة - دوماً - بالجلال، وتشف عن ضوء خافت من الحزن. وقد نلمس بها - أحياناً - وجهاً من وجوه الشفقة على الحالة البشرية. ولكنها - دون غيرها - تمثل فى (الليالى) طوق النجاة، وتخفف من وطأة الإحساس بغداحة الاختيار ورعب المصير.

الحكمة قلب مثقل، وروح مجهدة. ولكنها أيضاً عقل متأمل وبصيرة نفّاذة. الحكمة هى المعنى الذى يمشى عليه إنسان (الليالى) فى شكل الوجود، فيبضى له الدرب، ويدفع عنه الالتباس.

هـ - البطولة: خطفة البصر

فى «حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»، يدعو شركان فرسان الروم أن يبرزوا له

وتقول الثالثة:

ومن جسوده يرمى العداة بأسمهم
من الذهب الإبريز صيغت نصولها
لينفقها المجرورح عند دوائه

ويشتري الأكفان منها قتلها
في الموقف البطولي تتفرد ذات شديدة التميز
بفاعلية تأثيرها في العالم. تصير هذه الذات - على نحو
يُسم بالمبالغة - لإرادة تحريك ودفع، وعطاء ومنع، وبناء
وتدمير.

هذا المد الكاسح لذات البطل يقابله جزر كل ذات
أخرى تعبر عن القيم الضد. كأن الذات الضد تفسح
مكانها لذات البطل التي ينصاع لها قدر الأشياء.

البطولة علاقة غير متكافئة بين ذات وسواها من
الذوات؛ علاقة تكشف عن حقيقة التفوق المذهل الذي
يتضمن - عادة - رمزية الخير. بمعنى آخر، فإن رمزية
الخير تتجسد في صورة بشرية هي صورة البطل لشير
عبره إلى إرادة اليونانيين.

ثمة حاجة ملحة إلى البطل بوصفه وعداً؛ أي
بوصفه تحقيقاً لطموح نهار مقبل. وغالباً ما يكون هذا
البطل مزيجاً من تعاطف النبي وشدة بأس المحارب. البطل
شجاعة الوجود الذي ينطوي - دوماً - على نزوع العدالة.

تقدم لنا البطولة وهي اقتران الفضيلة بالقوة،
وتعكس - في صميمها - حلم مجاوزة الضرورة. البطولة
تنزع منا الدهشة والإعجاب لأنها تشير إلى مفارقة لافتة؛
فعلى حين يمثل العالم انشغالا بصورة البطل الغريفة،
فإن البطل يمثل انشغالا بخلاص العالم.

البطولة تكشف عن معجزتها في قلب الواقع
العاث على نحو مفاجئ. وهي تشبه انفجاراً في السحاب

عشرة بعد عشرة، ومازال يعمل فيهم السيف حتى قتل
منهم خمسين بطريقاً، فما كان منهم إلى أن حملوا
عليه جميعاً حملة واحدة فحمل عليهم بقلب أقوى من
الحجر إلى أن طحنهم طحن الدروس وسلب منهم
المقول والنفوس ثم أنه قام بعد ذلك يمسح سيفه من دم
القتلى وينشد هذه الأبيات:

وكم من فرقة في الحرب جاءت
تركت كماتهم طعم السباع
سلوا عني إن شئتم نزالي
جميع الخلق في يوم القراع
تركت ليوثهم في الحرب صرعى
على الرمضاء في تلك البقاع

ولا تنفصل البطولة في الليالي عن الأريحية
والكرم؛ ففي بعض حكايات تتعلق بالكرام، يعطش
«معن بن زائدة» الذي خرج في غلمانه إلى الصيد
والقنص فتقبل عليه ثلاث جوار ثلاث قرب من الماء
فيستقيهن فيسقيهن، ثم لا يجد معه ما يكافئهن به
فيُدفع لكل واحدة منهن عشرة سهام من كنانته نصولها
من الذهب، فتقول الأولى:

يركب في السهام نصول تبر
ويرمي للعدا كرمساً وجودا
فللمرضى علاج من جراح
وأكفان لمن سكن اللحودا

وتقول الثانية:

ومحارب من فرط جود بنانه
عمت مكارمه الأحبة والمداد
صيغت نصول سهامه من عسجد
كيلا تمرقه الحروب عن النداد

وفى «حكاية مدينة النحاس»، يقرأ الأمير موسى وصاحبه
الشيخ عبد الصمد على لوح من الرخام الأبيض،

أين الذين بنوا لذاك وشيّدوا

غرفاً بها لم يحكها بنيانٌ

جمعوا العساكر والجيوش مخافةً

من ذل تقدير الإله فهانوا

أين الأكاسرة المناح حصونهم

تركوا البلاد كأنهم ماكانوا

وفى «حكاية حسن الصالح البصرى»، يتذكر
حسن زوجه التى حالت بينه وبينها الأيام فينشد هذين
البيتين:

أرى آثارهم فأذوب شوقاً

وأسكب فى مواطنهم دموعى

وأسأل من يفسر قنهم بلانى

يمن علىّ منهم بالرجوع

وفى «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان»،
ينفطر قلب الخازندار لكلام «الأجد» و«الأسد»، قبل
نفاذ السيف فى عنقيهما فينشد بلسان حالهما:

إن الليالى والأيام قد طبعت

على الخداع وفيها المكر والحيل

سراب كل يباب عندها شنب

وهول كل ظلالٍ عندها كحل

ذنبي إلى الدهر فليكره مجيئه

ذنب الحسام إذا مأحجم البطل

إن «طوارق الحدثان»، كما تقول لنا «الليالى»، تنشب
أظفارها فى قلب الإنسان وتسلبه راحة المنام والهجوم.

يلمع على إثره ضوء البرق، إنها تخطف العيون، ولكنها
تعد بالمطر أيضاً. لذلك لا ينفصل التوجس من بطشها
عن الطمع فى سخالها.

لينفقها المجرع عند دوائه

ويشتري الأكفان منها قتيلاً

البطولة لحظة اختيار حدى. وبالتالي فهي، تميل إلى
الشيء ونقيضه: القسوة والمطف، الانتقام والغفران،
والتضحية والجهد. البطولة لا تعرف الحد الوسط. ولا يعد
الاعتدال مظهرًا من مظاهرها. البطولة هى التطرف. ومن
خلال هذه الماهية تتسامى البطولة على السياق اليومى
للممارسات الإنسانية. ولعلها تشبه الحكمة قليلاً أو
كثيراً من هذه الناحية. البطولة هى حكمة الاختلاف
عن المجموع البشرى.

و - التعلل والشكوى: حرباء الأيام

الذل بعد العزة، والفقر بعد الغنى، والفراق بعد
الاجتماع، بعض من مظاهر الوجود الإنسانى الذى
يعتوره التحول والتغير. الوجود الإنسانى فى امتداده وجود
يعانى من سقطة تراجيدية تفضى به إلى النكوص.

ترنم فرائص الإنسان خوفاً من السقوط فى هاوية
الفراغ واليأس، ويرتجف قلبه أمام تلون الأيام. إنه يمقت
القبول، ويحن إلى الديمومة.

على لوح مكتوب فيه باليونانية يقرأ الأمير موسى
بن نصير فى إحدى حكايات (الليالى):

كم معشر فى قبابها نزلوا

على قسديم الزمان وارتحلوا

فانظر إلى ما بغيرهم صنعت

حسوات الدهر إذ بهم نزلوا

ويقول الخليفة لعلاء الدين: «لله درمن قال»:

كل ابن انثى وإن طالت سلامته

يوماً على آله حدباء محمول

وكيف يلهو بعيش أولئذ به

من الشراب على عهده محمول

يتساءل بردبائيف: أين يكمن أصل الشر في الزمان وما يواكبه من حنين؟ لم يجيب: إنه يكمن في هذه الحقيقة: وهي أن الإنسان يجد من المحال أن يجرب الحاضر بوصفه كلا كاملاً ساراً. وبوصفه جزءاً من الأبدية، أو أن ينتزع نفسه من الجزع الذي يثيره الماضي والمستقبل (٧) (في ليلة ٤٧):

وسألتك الليالي فاختسرت بها

وعند صفر الليالي يحدث الكثير

إن الزمان - كما يقول بردبائيف - أبدية ممزقة تنصف أجزائها جميعاً، وهي الحاضر والماضي والمستقبل، بأنها دائمة الإفلات. هذه الحقيقة المرعبة هي ما تجعل الإنسان قلقاً ومؤرقاً. إنه يشهد وجوده في حال تفككه، بينما يمجز عن استجماعه في وحدة واحدة. وهكذا يعيش متأرجحاً بين كآبة الحنين وهاجس الخوف من آتٍ مغلفٍ بالغموض.

٥ - التضمين، والتكرار، والتحوير:

التضمين - كما عرفه القدماء - إدراج كلام الغير في أثناء الكلام لقصد تأكيد المعنى أو ترتيب النظم. وتعدخل مع معنى التضمين عدة معانٍ أخرى كالاستشهاد والاستدعاء والاسترقاد والاستعانة والإيداع والاجتلاب.

تدور أشعار (الليالي) في فلك التضمين، وتهدف من ذلك إلى إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية داخل سياق

الشكوى والتعلل يستحلبان الذكرى، والكآبة. وربما نلاحظ أن تغير الحال - في (الليالي) - يرتبط دوماً بعنصر آخر هو النأى عن الموطن الأصلي للأنا. هذا النأى يضيئ طابعاً من الشجن والأسى على نشاط الروح، «فكلما بعدنا عن مسقط رأسنا، كلما عانينا من عذاب روالحه» (٦).

تقدم لنا شكوى الزمان حقيقة التغير والسقوط المفاجئين، الطعنة المباشرة التي لا تنتظرها ولا نحسب لها حساباً. الوعي بنذر الحياة وانزلاقها من صورة إلى أخرى هو الوعي الذي يلد تماسة الإنسان في حكايات (الليالي). كأن الوقت حرباء تستقبل الشمس، وتدور معها كيف دارت، وتتلون ألواناً، فيما يقف الإنسان في مكانه مشمولاً بالضوء والدفء تارة، ومشمولاً بالعممة والبرد تارة أخرى.

لا تشكل الحسرة على الماضي كراهية الإنسان للتحوّل والتغير فحسب. بل إن التوجس والخوف من المستقبل المجهول أيضاً يشكّلان إلى جانب حسرة الماضي تلك الكراهية العنيفة.

يشد الخازندار في حكاية «قمر الزمان بن الملك شهرمان»:

دار معنى ما أضحكت في يومها

أبكيت غداً تباً لها من دار

غاراتها لا تنقضي وأسیرها

لا ينفد بجلال الأخطار

وفي «حكاية علاء الدين أبي الشامات»، لا تنفصل حسرة الماضي عن خشية المصير، فيقول شاه بندر التجار للرجل:

«رحم الله من قال»:

شبابي في الثرى قد ضاع مني

وها أنا منحني بحسباً عليه

جديد هو سياق الخيال الجمعي. كما توافق ظاهرة التضمين ظاهرتان لا تقلان أهمية عنها هما: التكرار، والتحول.

يهدف التكرار - فيما أرى - إلى تأكيد الحقائق الواحدة التي تشهرها المناسبات المختلفة، وتفضي إليها الوقائع والأحداث المتباينة. ويهدف التحول - فيما أرى كذلك - إلى خلق مناخ من الترادف اللفظي والدلالي الذي تدل فيه الفروق الدقيقة على اختلاف زاوية النظر إلى الأشياء، كما يهدف هذا التحول - في الوقت نفسه - إلى تمديد مستويات اللباقة في التعبير.

أ - مجليات التضمين:

في مناظرة طريفة بين أحد الرجال الذين يفضلون الغلمان على النساء وامرأة واعظة من أهل بغداد يقال لها سيدة المشايخ، يحتج الرجل بما ينسبه إلى أبي تمام الشاعر:

قال الوشاء بدا في الخد عارضه

فقلت لا تكسروا ماذاك عائبه

يبد أن المرأة الواعظة تفند دعوى الرجل على مهل وتستمرسل في ذلك وتخرج بببت لأبي نواس عن «ممشوقة القصر» «الغلامية».

وكان خيال بعض الناس من العامة والمتأدبين في ذلك العصر يذهب بعيداً، حين يطوف بالجنة التي وعد الله بها عباده، فيرى الولدان المهلدين هدفاً للمضاجعة لا للخدمة، ثم بعد متعة الآخرة مقياساً تقاس إليه متع الدنيا فيسرف في تصور بهاء الغلمان المرد على هذا النحو أو ذاك. وترد المرأة الواعظة رداً بليفاً على هذا الادعاء. ولكن ذلك لا ينفى أن المزاج الجنسي العربي - في بعد من أبعاده - كان منعطفاً نحو «جمال الذكورة» خاصة في العصور المتقدمة على العصر الأول للإسلام. وتصلح (الليالي) نفسها في ماحفلت به من غزل ووصف

للدلالة على ذلك. وسواء كان بعض شعراء العصور الإسلامية يميلون في حياتهم الشخصية إلى الشذوذ أم لم يكونوا، فإن حقلاً واسعاً من حقول الشعر العربي دار حول موضوع «التغزل بالغلمان» كما رأينا في أبيات أبي تمام، وكما يمكن أن نرى كذلك في بعض شعر ابن المعتز والصنوبري والحسين بن الضحاك والمصاحب وغيرهم.

يعمل التضمين هنا، إذن، على الموازنة بين تعارضات النزوع النفسي أو تعارضات الذائقة الغريزية، والتجاوز بينها، أي أنه يعمل على إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية - بما تتم عنه من مضمونات متباينة - على نحو يضمن تصالحها مع نفسها.

إن (الليالي) تزخر بمناخ شتى من المفهومات والتصورات التي يناقض بعضها بعضاً، لكنها جميعاً تعيش في ألفة وانسجام دون أن ينفي واحد منها الآخر أو يتنصر عليه. هل يعكس ذلك استاتيكية الوعي أم يعكس ثراء تنوعاته، أم تراه يعكس كليهما؟ وهل يتم ذلك عن اتساع صدر النموذج الحضاري وتسامحه أم يتم عن تعرضه - بفعل تناقضاته الكثيرة - للتفهد والذبول؟ يعمل التضمين أيضاً على تعاقب التوافقات واحتشادها كما يعمل على التآليف بين التعارضات. وهو من هذه الناحية يهدف إلى إنماء التراكمات التي تحتوي مضموناً واحداً وإذكائها، أي أنه يسعى إلى إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية - في هذه المرة - على نحو يضمن تواترها، ويؤكد استعادتها لذاتها بشكل متكرر.

في «حكاية الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس»، تأخذ الجارية العود فتصلح أوتارها وتضربه ضرباً يذيب الحديد ويفطن البليد ثم تنشده أمام الخليفة هذه الأبيات:

أضحى التناثي بدلاً من تدانينا

وناب عن طيب دنياننا تخافينا

هكذا يتأصل موضوع الحب المعذب بقدر الفراق، ويمد جذوره في تربة الوجدان الاجتماعي دون هواده، عالرا على مهاده العريض في ذاكرة الثقافة التي تتجدد عبر حضورها الدائب في الزمن. قد لا ينفي ذلك طبيعة السياق. ولكن السياق - هنا - فردى في الأساس. التاريخ دورة تعيد نفسها. ومن ثم، فإن سياقاته تغل محكومة بهذه الحركة الدائرية التي تلد إيقاع الخطاب الكلى عن الحب أو الرغبة أو المعرفة أو الموت. إن (الليالي) قد ظلت فضاء مرناً يقبل الإضافة والتراكم والتجديد والصقل عبر عصور متتالية. وظلت ذاكرة الثقافة - بدورها - ترفد هذا الفضاء وتمده بمكوناتها السابقة واللاحقة.

لكن هذه الحيوية المتجددة لم تنل أبداً من تشكل الرؤى المضمونية المختلفة على نحو يؤكد التواصل والامتداد في دلالاتها الكلية.

هل يعكس ذلك طبيعة ثابتة للرؤية لانتال منها المتغيرات، أم يعكس ولعاً بالحفاظ على مرجعية الشعور والإبقاء عليها مصدراً له قدرة دائمة على انتظام التجارب وتفسيرها؟ وهل يفصح ذلك عن رغبة هندية في تنميط العالم والوجود الزمني فلا يستطيعان الرواغ أو الإفلات من وعينا، أم يفصح عن اكتشاف مزيج من التفصيلات الصغيرة في الموضوع ذاته كلما أهدنا النظر إليه من موقع الذات التي تكابده؟ يشي التضمن، عموماً، في حكايات (الليالي)، باستقصاء الاستجابات الانفعالية المتعددة لموقف واحد يمثل «مولداً» أو «مشيراً»، واستيعابها على نحو يفرنا بالكشف عن مجموعة الاحتمالات الممكنة التي يقضى إليها موضوع تجربة ما. التضمن، إذن، تماثل موضوعي يكشف عن تعقد الحياة الإنسانية، وتراكبها، وتشعب خيوطها. إنه تماثل مترع بالاتماثل. وهذه هي المغارقة التي يسوقها إلينا.

ب - التكرار بين تعدد المناسبة ووحدة الداعي:
لأن الليل طويل، والحافطة لانخون، فإن الاستطراد

بنتم وينا فما ابتلت جوانحننا
شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا
غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا
بأن نغص فقال الدهر آمينا
ما الخوف أن تقتلونا في منازلكم
وإنما غصونا أن تأثمروا فسينا
ويتجاوب صوت ابن زهدون القرطبي صاحب
«ولادة» مع صوت ذى الرمة «غيلان بن عقبة» صاحب
«مئة» في الحكاية نفسها:

وعينان قال الله كوننا فكانتا
نعملون بالألباب ما تفعل الخمر
فباحبها زدنى جوى كل ليلة
وباسلوة الأيام موعداك الحشر
ثم تلحق بهذين الصوتين أصوات أخرى في
الحكاية تؤكد المعنى نفسه، وتروجع، وترجع أصداؤه:

قفسوا زودونى نظرة قبل فراقكم
أعلل قلباً كاد بالبين يتلف

لئن غبتتموا عنى فإن محلكم
لفى مهجنى بين الجوانح والحشا

خيالك فى التباعد والتداني
وذكرك لا يفارقه لسانى

والإشباع والاتساع والتسبيغ هي الخصائص التي تميز الحكى فى (الليالى)، وتمنحه مظهره المسرف فى الإحاطة والتفصيل.

لعل ظاهرة التكرار فى أشعار (الليالى) معادل نوعى لذلك الإيغال السردى. ويبدو أن فن التعبير الشعبى يكلف بلوك الإيقاعات والمعانى مثلما يكلف بمط الأنكال وتوليدها ولا يستثنى من ذلك إلا المثل الشعبى بقدرته على الإيجاز والتكثيف. ولكن المثل الشعبى قد وجد أيضاً لكى يلاك ويستعاد فى كل الأحيان.

فى «حكاية الصيد مع العفريت» ينشد الصياد قائلا:

يا خائضاً فى ظلام الليل والهلكة
أقصر عنك فليس الرزق بالحركة
وفى «حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس
الجليس»، يقف صياد اسمه «كريم» تحت شبايك قصر
الخليفة ويلقى شبكته فى الدجلة منشداً:

باراكب البحر فى الأهوال والهلكة
أقصر عنك فليس الرزق بالحركة
أما ترى البحر والصيد منتصب
فى ليله ونجوم الليل محنكة
قد مدّ أطنابه والموج يلطمه
وعينه لم تزل فى كلل الشبكة
... إلخ.

فى الحكاية نفسها، يتناول الشيخ إبراهيم قدحاً من
الخمر ويقول للمرأة: يا سيدة الملاح الشرب بلا طرب غير
فلاح، ألم تسمى قول الشاعر:

أدراها بالكبير والصغير
وخذاها من يد القمر المنير
ولا تشرب بلا طرب فإنى
رأيت الخيل تشرب بالصغير

وفى «حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية»،
يقول نور الدين لأولاد التجار: يا جماعة والله أنتم ملاح
وكلامكم مليح ومكانكم مليح إلا أنه يحتاج إلى سماع
طيب فإن الشرب بلا سماع عدمه أولى من وجوده كما
قال فيه الشاعر هذين البيتين:

أدراها بالكبير والصغير
وخذاها من يد القمر المنير
ولا تشرب بلا طرب فإنى
رأيت الخيل تشرب بالصغير

وبهذا التكرار فى أشعار (الليالى) عن الحصر ولكن
هذه الأمثلة تقول لنا إن الوقائع والمناسبات المختلفة قد
تستدعى فكرة واحدة، وقد تخيل إلى مقولة بعينها.

قد تكون الواقعة أساسية فى الحكاية كما فى
«حكاية الصيد مع العفريت» أو عارضة فيها كما فى
«حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس»، وقد
تمثل نموذجاً لجزى الرؤية كما هو حال الخليفة مع
الشيخ إبراهيم، أو تمثل مجرد دفع للأحداث كما هو
حال نور الدين مع جماعة أولاد التجار، وقد تشير إلى
فعل متحقق كما نرى فى علاقة الشاب والعصبة
الشهوانية، أو تشير إلى نزوع كامن كما نرى فى علاقة
الصائغ والجارية التى تفتسل، ولكن الواقعة - فى كل
الأحوال - تثير حقيقة واحدة (اختلاف الأرزاق، تأثير
السماع على الجوارح، غلبة شهوة الجنس على
الإنسان) لم تكن لتثير غيرها. الحقائق الواحدة، إذن
تتشكل فى سياقات مختلفة، وتخلق لوجودها مناسبات
متباينة، وتفسر ارتباطات شديدة التنوع. وذلك بغض
النظر عن الدور الذى تلعبه الأفعال والأحداث فى توجيه
الصراع الإنسانى أو صياغة نتيجة التفاعل الاجتماعى
بين الأفراد بعضهم والبعض الآخر.

كما نقرأ:

إن النساء شيطانيات خلقن لنا

نعوذ بالله من كيد الشيطانيات

وهو مخوِّرٌ للبيت المعروف:

إن النساء رباحين خلقن لنا

وكلنا يهنئهن شَمَّ الرباحين

ثمة بعض من الشعر الذي يتميز بالجزالة أو الرصانة اللغوية يبقى - أيضاً - على ما هو عليه دون تدخل فيه أو إسقاط منه. هل نعلل ذلك بتعدد واضعي الكتاب، وبمقصود ثقافة البعض منهم، أم أن للأمر وجهاً آخر غير الوجه السابق أو إضافة إليه؟ أحسب أن ثم دافعاً داخلياً يفضي إلى الركائكة التي تمثّل ظاهرةً مهيمنة في أشعار (الليالي)، فالقاص والجامع والمدون يقصدون إلى التجاوز والتساهل، بل ربما إلى التشويه أحياناً، بدافع من الاحتجاج على نظام البلاغة الرسمي الذي يعكس - في بعد من أبعاده - بنية الوعي الاجتماعي. لعلهم يسخرون من سلطة النخبة بسخريتهم من سلطة النص، ولعلهم يعبثون قليلاً بالتقاليد الثابتة من خلال عبثهم بذائكة الثقافة، ولكنهم لا يرمون - في الحقيقة - إلى تقويض الصرح أو هزّ دعائم البنيان هزاً هيناً ينال من صموده أو بقاءه. إنهم يلقون حجراً في

الهوامش:

١ - Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Four Essays, Princeton University Press, New Jersey, 1973, P109, 105.

٢ - Antony Easthope, Poetry as Discourse, Methuen, USA, 1983, P8.

٣ - أبو منصور النعماني، من غاب عنه المطرب، تحقيق البري عبد الواحد شعلان، مكتبة البخاري، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٤. وقد وجدت هذا البيت نفسه مذكوراً في إحدى حكايات الليالي.

٤ - السابق نفسه، ص ١٣٩.

٥ - جان دوفينير، نكرون الأهواء في الحياة الاجتماعية، ترجمة: منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص ٧.

٦ - غاستون باشلار، شاعرية أحلام اللحظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١٢٣.

٧ - نيقولاى بردهايف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٥ ومابقيها.

ألف ليلة وليلة

ومشكلة الهوية

(دراسة تمهيدية)

أحمد مرسى *

«وقال والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ما عرلت للمصطفى فى
الدين هجر المفاصد».

الوزير دنان

من «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»

أبو إسحق، معنى ذات بينكم، حقيقة وصلكم. وكذلك
«اللهم أصلح ذات البين» أى: أصلح الحال التى بها
يجتمع المسلمون، و«ذات الشئ» خاصته وحقيقته،
وعرفه من ذات نفسه، كأنه معنى: سريره المضمر، «إنه
عليم بذات الصدور» معناه بحقيقة القلوب من
المضمرات^(١). هكذا نرى أن «الذات» تعنى - أصلاً -
الحال والحقيقة ظاهرة وباطنة. ومن ثم، فإن «ذاتى»
تعنى حقيقتى، وحالتى. ولن ندخل هنا فى تتبع تاريخى
لاستخدامات الكلمة يبعدنا عن قصدنا، خاصة أن
الفلاسفة المسلمين والمتكلمين والصوفية قد استخدموا
الكلمة أو المصطلح لتعنى معانى محددة لامجال لها فى

يستخدم مصطلح «الهوية» لترجمة المصطلح
الإنجليزى Identity المشتق من الكلمة اللاتينية Idem
التي تعنى «المماثل أو المتشابه». وهذا المصطلح «هوية»
مصطلح حديث فى الثقافة العربية، إذ استخدمت هذه
الثقافة مصطلحاً آخر هو الذات لتعنى به - إلى حد ما -
ما يعنيه مصطلح الهوية. نذكر المعاجم العربية كلمة
«الذات» بمعنى «الحال» كما فى «أصلح الله ذات
بينهم» أى «حاله»^(٢)، وكما فى قوله تعالى «فاتقوا
الله وأصلحوا ذات بينكم» أراد الحالة التى للبين. وقال

* أستاذ الأدب العربى، ورئيس قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة
القاهرة.

هذه الدراسة. ولقد استخدم بعض الباحثين مصطلحات من مثل «الذات الخاصة» و «الذات العامة» و «الذات الفردية» و «الذات الجمعية»، وهم يعنون بـ «الذات»، فى هذه الاستخدامات، مايقابل «الهوية» فى استعمالات أخرى.

على أية حال، إننا نرى استخدام المصطلح بالمعنى الحديث لايمد كثيراً عن الأصول القديمة سواء فى العربية أو اللاتينية، فنحن عندما نقول: إننا لاهد من أن نتعرف ذاتنا، أو هويتنا، فإنما نعنى - فى المقام الأول - أننا نريد أن نعرف حقيقتنا وحالتها، وأن ندرك بالتالى من نحن، وأن موقفنا من حركة التاريخ، وطبيعة علاقتنا مع الآخرين. كما أننا عندما نتحدث عن ذات أو هوية جمعية، إنما نعنى تشابه أو تماثل مجموعة من الذوات أو الحقائق الفردية، أو عدد من السمات والخصائص المادية والمعنوية المشتركة. وبمعنى آخر، إنها تعنى أساليب تفكير، وأنماط سلوك متشابهة أو متماثلة وسائدة إلى حد كبير.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ينبى أن نحفظ هنا بأن هذا التماثل أو التشابه لا يعنى المطابقة الكاملة بحال من الأحوال، ومن ثم فإن هذه الهوية الجمعية، أو الحقيقة الجمعية، أمر نسبى يقوم على تحقيقه شعب أو جماعة عن طريق التفاعل بين الأفراد بعضهم وبعض من ناحية، وبين الأفراد والعوامل التى تشكل حياتهم اجتماعيا وتاريخيا وثقافيا وبيئيا، تأثيرا فيها، وتأثرا بها، من ناحية أخرى.

وعلى ذلك، لانتصيح هذه الهوية الجمعية أمراً موروثا، ناشئا عن جوهر لايتغير أو بنية عقلية، أو نفسية، ثابتة. إنها إذن حقيقة لاختردها الغرزة، ولانصوغها الفطرة، وهى أيضا حقيقة تشترك فى تكوينها مجموعة كبيرة من العوامل، تبلور فى النهاية، كى تعطى ملامح عامة يصح أن نستخدمها فى التعميم إلى حد كبير.

وتصبح الهوية العامة أو الجمعية، بهذا المعنى، ماخترص الجماعة على إظهاره على أنه ملامح ثابتة

يتشابه فيها أعضاؤها وتماثلون فى كثير من رؤاهم ومواقفهم، رغم أن الواقع قد يجعل أعضاء الجماعة تختلف مشاربهم وتتوزع اهتماماتهم وتتعدد رغباتهم، وهو ماقد يؤدى - إذا ما تعمقت هذه الاختلافات بعقول الأفراد - إلى أشكال عدة من الصدام بين ذات الفرد وذات الجماعة. ومهما يكن من أمر، فإن الأفراد الذين ينشأون فى وسط اجتماعى ثقافى واحد يكشفون - رغم الاختلافات الفردية - عن سمات واحدة متماثلة أو متشابهة.

وكلما زادت وحدة هذا الوسط، زاد تشابه هذه السمات، ذلك أن معاناة أوضاع وتجارب ومواقف متماثلة، تؤدى إلى إنتاج أو تكوين هوية متماثلة بين الأفراد والجماعات التى تتعرض لها. ولذلك، فعندما ترتفع درجة التماثل، كما نرى فى المجتمعات القبلية أو الزراعية الصغيرة، تصبح الوحدة بارزة أو التماثل متحققا إلى حد كبير.

إن هناك تصورات و مشاعر، فردية وجمعية، تستقر فى اللغة، وفى الفن والعادات والتقاليد والقيم.. الخ، يمكن الرجوع إليها فى تحديد هوية الشعوب والأمم، ولكننا ينبى أن نحفظ هنا بأن هذا ليس أمراً مطلقا، أو يرجع إلى تركيب عقلى متأصل فى طبيعة الجماعة أو الشعب أو الأمة، وإنما لكى نتعرف علاقة جماعة بجماعة أو أمة بأمة أخرى، فإن علينا أن ندرك الهوية التى تميز هذه الجماعة أو تلك الأمة، كما أننا يجب أن ندرك أيضا أن هذه الهوية تعنى، فيما تعنيه، مجتمعا يتفاعل باعتباره وحدة مع المجتمع الآخر، أو المجتمعات الأخرى، أى مع عالم مختلف عن عالمه، قريبا أو بعدا.

وعلى ذلك، فإن عادات الشعوب وتقاليدها وقيمها، ليست مجرد ظاهرة عابرة لانتبت أن تنتهى أو تزول، ولعل أقصى مايمكن أن نشير إليه فى هذا الصدد أنه يحدث تحول أو تغير سريع أو بطيء لهذه العادات والتقاليد، تبعا لطبيعة السمات التى تتكون أو تتشكل منها.

الفرقة والانقسام تنحصر في أوروبا ليحل محلها دهوة إلى التجمع من أجل تحرير قبر المسيح باعتباره رمزاً للوحدة ونبد الفرقة والانقسام.

هذه الحكاية الطويلة التي استغرقت مائة وخمسة وعشرة ليلة من ليالي (ألف ليلة وليلة) تخكى في جوهرها صراعاً عسكرياً، وتحمل بين أعطافها نزعة قومية دينية من بدايتها إلى نهايتها، بالإضافة إلى اتجاهات أخرى، اجتماعية وثقافية، تلخص مظاهر التفاعل الحضاري بين الشرق العربي الإسلامي، والغرب الأوروبي الكاثوليكي في غمرة تصادمها العسكري في الحروب الصليبية^(١).

كما تصور في الوقت ذاته - بشكل نقي ذكي - هموم الإنسان العربي ورؤيته لما آل إليه حاله وتفسيره لما حل به، ورؤيته لهويته، وهذا هو مركز اهتمامنا.

تخكى الحكاية عن أن «أفرهدون» ملك القسطنطينية أراد الاستعانة بالملك عمر النعمان لمحاربة «حردوب» ملك قيصرية بسبب ثلاث خريزات أرسلت إليه من أحد ملوك العرب فحجزها «حردوب» في الطريق. وهرسل عمر النعمان ابنه «شركان» ومعه جيشه ووزيره «دندان» للنجدة «أفرهدون». ويلتقي «شركان» في دير من أديرة الشام «بأبرزة» ابنة حردوب، وهي من النساء الفوارس، فتخبره بعد صراع وقتال:

«مع شواهي أم حردوب والبطارقة، أن هذه حيلة من الملك أفرهدون لأن عمر النعمان سبي صفيّة ابتته فقد أسرها حردوب ولم يعرفها فأرسلها مع جاريات أخريات إلى عمر النعمان هدية. وتره الخريزات الثلاث دليلاً على أن الحرب ليست من أجلها، فيعود شركان إلى بغداد وتلقى به أبهرزة. ولكن شواهي، وهي عجوز مأكرة، تلعب أهم دور في القصة، كانت قد عادت من عند حردوب وجاءت بجيش لمحاربة شركان، فإذا بها تجد جارية أبرزة عائدة من بغداد فتخبرها بأمر أبرزة، وكيف اعتدى عليها عمر النعمان، وكيف ولدت في الطريق واعتدى عليها العبد الفضبان وقتلها، وهذا ابنها من

والذي لا شك فيه أن الهوية الجمعية أقل تأثراً بالمشغرات التي تحدث للهوية الفردية؛ ذلك لأن الفرد يمثل أولاً وأخيراً إرادة واحدة، ويعمل في نطاق حياة واحدة، بينما تعبر الجماعة أو الشعب عن تفاعل مستمر بين مجموعة كبيرة من الإرادات الفردية والجمعية على السواء، ويتحرك الفرد نفسه داخل هذه الدائرة عن وعي أحياناً وعن غير وعي أحياناً أخرى، كى يصل في النهاية إلى تحديد علاقته بالهوية العامة سلباً أو إيجاباً.

وهذه الهوية الجمعية تنتج أساساً من عاملين: عامل داخلي يأتي من تقاليد الماضي وموروثاته، وعامل خارجي يعكس تفاعل المجتمع مع وضع خارجي، قد يكون جغرافياً أو اجتماعياً أو ثقافياً، أو اقتصادياً، أو عسكرياً، مما يفرض نوعاً من المواجهة التي لا بد منها، تتمثل في مجموعة من ردود الفعل التي تميز هوية عن هوية أخرى.

وتمثل «حكاية عمر النعمان وحكاية ولديه شركان وضوء المكان» نموذجاً للهوية الجمعية العربية الإسلامية في صراعها مع ذاتها أولاً وفي مواجهة الصراع مع الروم عامة، والغزوات الصليبية التي استغرقت ما يزيد على قرنين من الزمان، كما توضح تأثير العامل الداخلي - أي تقاليد الماضي العربي وموروثاته - في صياغة تلك الهوية:

ولقد كانت الحروب الصليبية حرباً عسكرية، ومواجهة حضارية طويلة بين الشرق العربي الإسلامي والغرب الكاثوليكي، وقد بدأت المواجهة في وقت كانت الحضارة العربية الإسلامية فيه قد وصلت إلى أقصى مراحل نضجها وتطورها، ثم بدأت تخبو. كذلك كان العالم العربي يعاني من فوضى التشقت والعشردم السياسي الذي كان سر نجاح الحملة الصليبية الأولى^(٢).

وهي الحملة التي سبقها ومهد لها حروب بين المسلمين والمسلمين، مزقت الدولة إلى أشلاء ودويلات متنافسة متناحرة، في الوقت الذي كانت فيه عوامل

كتاب تاريخ العرب
في
تأليف
أبي القاسم
علي بن ابي طالب

عمر النعمان معها. وتقسّم شواهي أن لا بد من الانتقام من عمر النعمان؛ وتبدأ بإعداد الجوارى اللاتي ستوقع بهن عمر النعمان في مكيدتها.

وكان شركان قد أحب أبرهة فحزن لما أصابها بسبب أبيه. وكانت صفية قد ولدت في غيبته أخاً له وأختاً هما ضوء المكان ونزهة الزمان. ويرى شركان حب أبيه لأخويه فيغار ويريد مفارقة بغداد فيؤمره أبوه على دمشق. وفي دمشق يشتري جارية فإذا بها أخته نزهة الزمان كانت قد خرجت مع أخيها ضوء المكان للحج فمرض أخوها واضطرت إلى أن تخدم لتداويه، فقد كانا خرجا خلصة دون أمر أبيهما عمر النعمان لأنه منعهما. ويزوجها أخوها من حاجبه ويرسلها إلى بغداد. وفي طريق العودة إلى بغداد يلتقي وأخاها ضوء المكان الذي كان قد مر بأحوال مدة فراقها. ثم يلحق شركان بأخته. فإذا شواهي قد أنفذت حملتها وقتلت عمر النعمان. ويجمعون جميعاً ويخرجون لقتال أفرهون وحردوب ومن تبعهما.

وتنكر شواهي في زي الزاهد وتعمل معهم في الجيش وتختال عليهم بأن أوهمتهم أن في الدبر الذي أمامهم ابنة لدقيانوس اسمها نمائل هي آية في الجمال. فيدخلون الدبر وقد انفصل الأخوان عن جيشهما فإذا الجند محدقة بهما وإذا معركة تسفر عن سجن الأخوين، فيحتالان ويغلبان، وقد أعانتهما سكر النصاري، ويصلان إلى القسطنطينية. وفي الحرب يقتل ضوء المكان أفرهون بعد أن جرح هذا الأخير شركان. وكانت شواهي لاتزال توهمهم، ولا تزال تخدعهم، وكانت ساهرة جنب شركان جريحاً فلما علمت بموت أفرهون قتلت شركان. ويراها الوزير دندان تفعل ذلك فيفضح أمرها، ويغلب

ضوء المكان على أمره بعد قتل أخيه ويقيم حول القسطنطينية حزناً فيسليه الوزير بقصص.

وهنا تدخل في الليالي قصص تختلف باختلاف النسخ، ولكنها في نسختنا قصة تاج الملوك ودنيا وقد أدمجت فيها قصة عزيز وعزيرة.

وبعد أربع سنوات من حروب لا طائل تحتها يعود المسلمون إلى بغداد مصممين على العودة بعد سنتين. عاد ضوء المكان فإذا له ابن هو كان ما كان وإذا ابنة أحببه شركان من أخته نزهة الزمان واسمها قضى فكان قد كبرت وأحبها ابن عمها. ويموت ضوء المكان ويتجبر الحاجب ويتولى الملك باسم سلسان؛ فما يعلم بحب أبناء العم حتى يفرق بينهما؛ فيخرج كان ما كان هائماً على وجهه في القفار. يلتقي بصباح العربي العاشق مثله. ويصادف الفرس القانون فرس ملوك القسطنطينية وقد فاز به سلال خيل من جيش كهرداش العربي، الذي كان قد أخذه بدوره من جيش كانت فيه شواهي آية لمصالحة ملك بغداد. ويدخل كان ما كان بغداد بعد ما علم أخبار الشقاق بين دندان، وزيره، وسلسان، مشتتب ملكه. فيصالح الحاجب سلسان ويهديه الفرس «القانون». ولكن حب أبناء العم يفرقهما من جديد. فيهيم كان ما كان على وجهه ويحارب كهرداش ويسرق الأسلاب إلى سلسان ليترضاه ثانية. فيرضى، ولكنه في الوقت نفسه يفرى جنده بقتل كان ما كان أثناء الصيد، فيقتلهم كان ما كان ويثور أهلوه على سلسان ويأسرونه. ولكن كان ما كان يعود ثانية ليترضاه وبفك أسره من أجل حبيته. ولكن سلسان يريد قتل كان ما كان

مرة ثالثة. فيغرى، بمعمونة زوجه نزهة الزمان،
بأكون المعجوز لتحال عليه بقصة نقصها عليه
لبنام. ولكن قضى فكان وأم كان ما كان
تتعاونان على إنقاذه ويخرج من بغداد. ولأمر
لا يفسره القاص بأكثر من قوله «لأمر»
اقتضت ذلك، تخرج نزهة الزمان ويجمعون
من جديد لقتال النصارى ويلتقون برومزان
فإذا هو ابن أهبزة من عمر النعمان وأخو
ضوء المكان ونزهة الزمان وتعارف الأقرباء
وتعين الخزرات الثلاث على إبراز قرابتهن أو
تأكيدهن وتبدأ مسألة حل العقد المعلقة التي
تخل عادة في آخر كل قصة في الليالي.
فيلقى كل من ضرّ أحداً من أفراد الأسرة
جزاءه وكانت أهمهم شواهي. فهوهمها
رومزان أنه انتصر على المسلمين فتأبته بغداد
فأسرها وبصلبونها آخر الأمر على أبواب
المدينة» (٥).

هذه المحاولة لتلخيص الحكاية تحافظ على عمودها
الفقرى، وتقدم أهم جوانبها، لكنها بالطبع لا تغنى عن
قراءة الحكاية كاملة، لما تخلل به من تفاصيل كثيرة،
نعجز هنا عن تلخيصها، وإن كنا في ثنايا تحليلاتنا سنورد
بعضاً منها.

إن ما يهمنا في الحقيقة في هذه الدراسة هو محاولة
تعريف الهوية العربية الخاصة التي عبرت عنها هذه
الحكاية، وما آل إليه حالها في مواجهة هوية أخرى
مناقضة ومعادية.

هذه المحاولة ستتقضى منا أن ننظر في أمرين:

١ - كيف قدم راوى - أو رواة - الحكايات
الشخصيات؟ ثم،

٢ - كيف قدم الأحداث المهمة التي التفت
حولها - أو اصطدمت بسببها الشخصيات؟

أولاً: الشخصيات:

١- عمر النعمان

- من الجبابرة الكبار.
- قهر الملوك الأكاسرة والقيصرة.
- لا يصطلى له بنار.
- لا يجاريه أحد في مضمار.
- إذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار.
- ملك جميع البلاد، ونفذ حكمه في سائر القرى
والأمصار.

- أطاعه جميع العباد ووصلت عساكره إلى أقصى
البلاد.

- دخل في حكمه المشرق والمغرب وما بينهما...
أذعن طاعته الناس، وجميع الجبابرة خضعت
لهيبته، وقد عمهم الفضل والامتنان، وأشاع
بينهم العدل والأمان.

- حملت إليه الهدايا من كل مكان.
- جئ إليه غراج الأرض في طولها والعرض.
- له أربع نساء.

- رزق بشركان من واحدة منهم.
- له ٣٦٠ سيرة على عدد أيام السنة القبطية، وهن
من جميع الأجناس.
- له ١٢ قصراً على عدد شهور السنة، في كل
قصر ٣٠ مقصورة.

(٣٦٠ مقصورة بعدد السرايا) (ص ٢٠٣)

٢ - شركان

- نشأ آفة من آفات الزمان.
- قهر الشجعان وأباد الأقران.

- وهي تسمى نتيجة ماحدث لها «غصة الزمان» (٢٤١).
- وكما يراها التاجر الذى اشتراها من البدوى؛
- أعجوبة الزمان وبتيمة العصر والأوان.
- لاحتجاج إلى زينة (٢٥٩ - ٢٦٠).

٥ - الوزير دندان

- شيخ كبير.
- مثله من تستشير المملوك (٢٠٧).

٦ - صفية

- رومية.
- من أحسن الجوارى، وأجملهن وجهها، وأصونهن عرضاً.
- ذات جمال باهر، وعقل وافر.
- على صلاح، تحسن العبادة.
- بنت ملك القسطنطينية (٢٠٤).
- عذبة الألفاظ، ذبقة الفهم، ذات أدب ومعرفة.

(٢٢٨).

٧ - إبريزة

- كالبدر عند تمامه.
- ذات حاحب مزجوج، وجبين أبلج، وطرف أهدب، وصدغ معقرب.
- كاملة فى الذات وفى الصفات.
- لها ساقان كالمرمر، فوقهما كثيب من البللور ناعم مسربب، وبطن يفروح المسك منه، كأنه مصفح بشقائق النعمان، وصدور فيه نهدان كفحلَى رمان.
- أردافها تتلاطم كالأمواج فى البحر الرجراج.

(٢٠٩).

- تتكلم بأحسن الكلام (٢٢٧).
- تقارع الفرسان وتصرعهم.

- حين بلغ مبلغ الرجال، وصار له من العمر ٢٠ سنة أطاع له جميع العباد، لما به من شدة البأس والعناد.

- اشتهر فى سائر الآفاق، فازداد قوة، طفى وتجرى وفتح الحصون والبلاد.
- أصابه الغم الشديد عندما علم بأن إحدى جوارى أبيه حامل.
- أضمر فى نفسه أنه إذا جاءت الجارية بولد قتله.

(٢٠٤).

- كان من عاداته أن ينام على ظهر جواده (٢٠٨).

- أسد الدين (٢٩٠).

- فارس الشجعان وشجاع الفرسان (٣١٨).
- وهو على لسان أعدائه؛

- مخرب البلاد وسيد الفرسان.
- من فتح القلاع وملك كل حصن مناع.
- الأسود المشعوم.

- شرارة جمرة عسكر الإسلام (٢١٧).

٣ - ضوء المكان (وهو طفل)

- يشبه البدر.
- ذو جبين أزهر.
- ويخذ أحمر مورد (٢٠٤).

- أما وهو مريض، فهو؛
- لانبات يعارضيه.

- ذو بهاء وجمال (٢٣٦).

٤ - نزهة الزمان (وهى طفلة)

- أبهى من القمر.
- أما أثناء مرضها، فيراها البدوى المخادع؛
- جميلة ذات قشف.
- قطعة مدنية - حضرة (٢٠٥).

صورة قرد، وطلعت طلعة الرقيب، وقره أصعب من فراق الحبيب.

- له من الليل ظلمته ومن الأبحر نكهته، ومن القوس قامت (٢٩١).

- الذى حرق الأكباد، وفزعت من شره الأجناد من الترك والديلم والأكراد (٢٩٦).

إن هذه المجموعة من الشخصيات تصلح للفناء بالفرض الذى نريده بتمثيلها نماذج متعددة من الشخصيات العربية وغير العربية، وربما كان من المهم أن نذكر هنا أن الحكاية لم تهتم بالأحاديث العاديين من الناس، فالجارية «مرجانة» والعبد «الغضبان» أسودا اللون بالطبع، و«البدوى» لا اسم له، وكذلك «الرقاد» و«التاجر»... إلخ. قد تضع الحكاية «مرجانة» فى موقف نعرف منه مدى إخلاصها لسيدتها وحبها لها، و«الغضبان» كى لرى مدى حسنه ونذاقته، و«البدوى» لنعرف كم هو جلف مخادع، وكذاب جشع، وهكذا. ولكنهم جميعا لا يشاركون فى صنع شيء له قيمة أو ذى أثر فى الصراع الدائر فى الحكاية.. إنهم يكادون يكونون مجرد جسور لوصول حدث بحدث أو شخصية بأخرى.

على أية حال، إن هوية الفرد، أو هوية الجماعة، تعتمد فى تعريفها على هوية الآخر أو الآخرين، كما أنها تتحقق من خلال انعكاس هوية أخرى عليها.

ولكى تكتمل لنا جوانب الصورة التى نحاول أن نكونها لرؤية القاص - أو القصصاء الذين رووا هذه الحكاية وغيرها من حكايات (ألف ليلة وليلة) لهمتهم وهوية الآخرين، فإننا سنورد بعضا من مواقف هذه الشخصيات فى علاقات بعضها ببعض. فعمر النعمان منذ السطور الأولى للحكاية يبدو مولعا بالنساء، لم يره يقود غزوة أو يخوض حربا. وإنما اكتفى القاص بوصفه بتلك الأوصاف التى تدل على فروسيته وقوته. ولكنه فى الوقت ذاته ركز تركيزا شديدا على غرامه بالنساء، فهو ما إن رأى «البردة» حتى «خبلت عقله، ثم إنه قربها إليه

- قرأت الكتب وتعلمت الأدب من كلام العرب (٢١١).

٨ - شواهى ذات الدواهى

- عجوز تصارع كالرجال.

- تبدو وهى عارية كأنها عفرينة أو حية رقطاء.

- عندما وقعت ضرطت ضرطتين، عفرت إحداهما فى الأرض ودخنت الأخرى فى السماء (٢٠٩).

- العاهرة الشاطرة (٢٨٦).

- سيدة المجازر الماكرة، ومرجع الكهان فى الفتن الثائرة (٢٩٠).

- قرن خيار شبر من شدة السواد (٣٠٠).

- كاهنة من الكهان (٢٩٦).

- الكاهنة (٣٠٤).

- عجوز النحس (٣٠٦).

- الشيطان المهد (٣١٢).

- ذات الأفك والبهتان (٣١٣).

- الثعلب المحتال للاغتتيال (٣١٥).

- الداهية العظمى والطامة الكبرى (٣١٦).

٩ - الريدون

- صاحب البلاد اليونانية المقيم بمملكة القسطنطينية (٢٠٥).

- فارس عظيم، يقاثل بأنواع القتال، ويرمى بالحجارة والنبال، ويضرب بالعمود الحديد، ولا يخشى من البأس الشديد (٣١٩).

١٠ - لوقا بن شملوط

- مافى بلاد الروم أعظم منه ولا أرمى بالنبال، ولا أضرب بالسيف، ولا أطنع بالرمح.

- بشع المنظر كأن وجهه وجه حمار، وصورة

أحوالك لما سمعت هذا الخبر مع أنك صاحب المملكة من بعدى... فأطرق شركان برأسه إلى الأرض واستحى أن يكافح والده...».

ثم إنه يرى أن أباه طامع فى حبيبته إبريزة فيقول لها:

«وأخشى عليك أن يتزوجك، فإني رأيت منه علامة الطمع فى أن يتزوج بك...» (٢٢٧). وبالطبع، فإن مافعله «النعمان بإبريزة» كان شيئا آخر مختلفا. كما أن شركان عندما علم بفقد أخيه وأخته «حزن على حزن أبيه، وفرح لفقد أخيه وأخته» (٢٦١).

وهو «شركان» الذى يصف القاص لقائه مع «إبريزة» على هذا النحو:

«فنظر فإذا هو بأكثر من عشرين جارية كالأقمار حول تلك الجارية [إبريزة بالطبع] وهى بينهن كالبدن بين الكواكب وعليها ديباج ملوكى وفى وسطها زنار مرصع بأنواع الجواهر، وقد ضم غصنها وأبرز ردفها فصارا كأنهما كشيبي من البلور تحت قضيب من فضة ونهداهما كفحللى رمان، فلما نظر شركان ذلك كاد عقله أن يطير من الفرح، ونسى عسكره ووزيره...» (٢١٣).

وفى موضع آخر.. يحكى: «فشرب فقالت له يامسلم انظر كيف أنت فى ألد عيش ومسرّة، ولم تزل تشرب معه إلى أن غاب عن رشده» (٢١٤)... وفى موضع ثالث:

«فلما فرغت من شعرها نظرت إلى شركان فوجدته قد غاب عن وجوده ولم يزل مطروحا بينهن ممدوداً ساعة ثم أفاق وتذكر الغناء فمال طرفا، ثم إن الجارية [إبريزة] أقبلت هى وشركان على الشراب، ولم يزالا فى لعب ولهو إلى أن ولّى النهار بالرواح ونشر الليل الجناح...» (٢١٥).

وأدناها منه، وأفرد لها قصرأ مختصا بها وجواربها ورب لها ولجواربها الرواتب» (٢٢٧). وبذكر القاص فى موضع آخر: «وأما ما كان من أمره مع «إبريزة»، فإنه اشتغل بحبها، وصار ليلا ونهارأ مشغوقا، وفى كل ليلة يدخل إليها ويتحدث عندها، ويلوح لها بالكلام، فلم ترد له جوابا... فلما رأى تمتعها منه اشتد به الغرام وزاد عليه الوجد والهيام...» (٢٢٨)، ونحن نعرف بالطبع نتيجة هذا الغرام والهيام وما جرّه على أبطال القصة..

وفى موضع آخر يطلب عمر النعمان من ابنه «شركان» أن يرسل إليه - على عجل - بخراج الشام:

«لأنه جاءنا من بلاد الروم عجوز من الصالحات وصحبته خمس جوار نهد أبكار، وقد حازوا من العلم وفنون الحكمة ما يجب على الإنسان معرفته... فلما رأتهن أحبتهن وقد اشتبهت أن يكنّ فى قصرى وملك يدى لأنه لا يوجد لهن نظير عند سائر الملوك، فسألت العجوز عن ثمنهن فقالت لا أبيعهن إلا بخراج دمشق وأنا والله أرى خراج دمشق قليلا فى ثمنهن فإن الواحدة تساوى أكثر من هذا المبلغ... فعجل لنا بالخراج لأجل أن تسافر المرأة إلى بلادها، وأرسل لنا الجارية لأجل أن تناظرهن...» (٢٦٣).

هذا ما كان من أمره عمر النعمان. أما ما كان من أمر «شركان»، فإنه «لما علم أن جارية أبيه حملت اغتم وعظم عليه ذلك، وقال قد جاءنى من يزارعنى فى المملكة، فأضمر فى نفسه أن هذه الجارية إن ولدت ولداً ذكراً قتله، وكنتم ذلك فى نفسه» (٢٠٤):

«فلما سمع «شركان» أن له أخا: يسمى ضوء المكان... التفت إلى والده الملك النعمان وقال له: يا والدى ألك ولد غيرى، فقال نعم... ثم أعلمه أن اسمه «ضوء المكان»... فصعب عليه ذلك ولكنه كتم سرّه... فقال له الملك: مالى أراك قد تغيرت

الماهرة الشاطرة التي اسمها ذات الدواهي...
ولا بد أن نفزركم ونقتلكم ونأخذ منكم الديار
فتهلكون عن آخركم ... (٢٨٦).

وتنشأ الحروب بين العرب والمسلمين والروم
الصلبيين، وتميل الكفة بالطبع لصالح العرب المسلمين،
ولكنهم لا يحققون نصراً نهائياً، ويظل الأمر سجالات بين
الفرقيين، مما يحتاج معه الأمر لتدخل «شواهي»، مشيرة
عليهم بما يفعلون، وتمهيداً لتحقيق وعدّها بالقضاء
على أولاد النعمان. وتتمكن بالفعل من قتل شركان بعد
تجّاحها في خداعه وخداع أخيه بتكرها، وظهورها زاهداً
ناسكاً متعبداً، له كرامات وعلامات.

أما «إبريزة» التي أفاض القاص في وصف جمالها
وفقاً لمعايير الجمال السائدة في حكايات (الليالي)، فلم
تكن تلك الحسناء التي تذهل الفرسان عن أنفسهم
فحسب، بل كانت أيضاً - كما صورت على لسان
فرسان المسلمين - «فارسة إفريقية».. مقدما على غيره من
فرسان الإفرنج «له شجاعة وطعنات نافذات»، غير أن كل
من وقع في يده من فرسان المسلمين يتعافى عنه ولا يقتله
(٢٢٣). وهي حين برزت للقتال، تبدو فارساً خريفاً في
سلاحه، و«قمّاشه من ذهب، وهو راكب على جواد
أشهب، لانيات بعارضية.. ثم كثر الإفرنجي على المسلم
وغالطه وطعنه بمقب الرمح فنكسه عن جواده وأخذه
أسيراً»، وظل على هذا الحال حتى أسر من فرسان
المسلمين عدداً كبيراً. وتبلغ ذروة تركيز القاص على
فروسية «إبريزة» في لقاءها مع «شركان» الذي لم يكن
ليستطيع التعرف عليها آنذاك، إذ «برز له [لها] شركان،
وقلبه من الغيظ ملآن».

«وساق جواده حتى دنا من الإفرنجي في
الميدان، ففكر عليه الإفرنجي كالأسد الغضبان
وصدمه صدمة الفرسان، وأخذ في الطعن
والضرب، وسار إلى حومة الميدان، كأنهما
جبلان يصطدمان أو بحران يتلاطمان، ولم
يزالا في قتال وحرب ونزال من أول النهار،
إلى أن أقبل الليل بالاعتكار ثم انفصل كل

وتتعدد هذه المشاهد التي يبدو فيها شركان ذاهلاً
عن نفسه وعن جنده، يصل الليل بالنهار، بين الطرب
واللهو والشراب، حتى ينتبه إلى وجوده الروم، فيحاولون
الظفر به، لكنه يتصدى لهم، ويتصر عليهم، فيعلو قدره
في عيني «إبريزة» وتكتشف «أنها لم تصرعه حين
صرعته بقوتها بل بحسنها وجمالها» (٢١٨).

هذه الفقرات الوصفية التي اقتطعناها من الحكاية
توضح بعض ملامح صورة الجانب العربي المسلم كما
صوره قاص عربي مسلم. وربما كان مما يكمل الصورة
العامة أن نرى أيضاً بعض ملامح الصورة على الجانب
الأخر، الجانب الرومي الصليبي، ومن خلاله.

إن أهم الشخصيات في ذلك الجانب المعجوز
«شواهي» التي لقبها القاص بـ «ذات الدواهي» إلى
جانب عدة آخر من الأوصاف السلبية، التي يمكن
تلخيصها في صفتي الكره والحقد اللذين يدفعان إلى
الشر والانتقام. ويدهي أن هذا الكره لم يكن سبب
ماحدث لإبريزة حفيدتها فحسب، ولكنه مرتبط أساساً
بالصراع بين العرب والروم، وتزداد حدته، ويتحول إلى
حقد مرير، ورغبة عارمة في الانتقام والتدمير نتيجة مالحق
أسرتها وقومها من إهانة عميقة، وإهدار إنسانية
حفيدتها. تخكي الحكاية... «ثم إن الملك «حردوب»
دخل على أمه ذات الدواهي، وقال لها: أهكذا يفعل
المسلمون بانيتي؟ ... ثم بكى بكاء شديداً. وتهدئ
الأم من ثورة ابنها وغضبه، وتقسم قائلة: «لا أرجع عن
الملك النعمان حتى أقتله وأقتل أولاده ولأعملن معه
عملاً تعجز عنه الدهاء والأبطال»، وتتحدث عنه المتحدثون
في جميع الأقطار» (٢٣٣).

وتبدأ «شواهي» في الإعداد لمؤامرتها الكبرى لقتل
عمر النعمان معتمدة على ملمح رئيسي في شخصيته،
وهو أنه «متمحن بحب الجوارى». وتنجح بالطبع في
الوصول إلى غرضها عن هذا الطريق، وتترك رسالة بجوار
جثته تتحدد مسار الصراع بعد ذلك تقول فيها:

«وانتم لانتهموا أحدا بقتله وما قتله إلا

منهما عن صاحبه، وعاد إلى قومه... ولما أصبح الصباح خرج له الإفرنجي ونزل في وسط الميدان، وأقبل عليه شركان، ثم أخذوا في القتال، وأوسعا في الحرب والمجال، واستدت إليهما الأعناق، ولم يزالا في حرب وكفاح وطمع بالرماح، إلى أن ولى النهار وأقبل الليل بالاعتكار ثم افترقا ورجعا إلى قومهما، وصار كل منهما يحكى لأصحابه ملاقاه من صاحبه، ثم إن الإفرنجي قال لأصحابه في غد يكون الانفصال بهاتوا تلك الليلة إلى الصباح (٢٢٤ - ٥٢٢).

ويتهى القتال بالطبع بأن يتعرف «شركان» على «إبريزة» التي جاءت في إثره لأنها كانت قد أحبت وعاهدته على اللحاق به، فتفرج هي عن الأسرى المسلمين الذين أسرتهم، وتصح «شركان» إلى قصر أبيه. ويقع أبوه في حبها كما نعرف، ويرادها عن نفسها، ولكنها تمتنع عليه فيقوم بتخديرها والاعتداء عليها، وتهرب وقد حملت منه، ليقتلها العبد الغضبان، بعد امتناعها عليه، وبذلك تنتهى حياتها هذه النهاية المأساوية التي عدها القاص سبب كل المصائب والحروب وقتل عمر النعمان وشركان، وماحل بالمسلمين.

ولعله مما يلفت النظر حقيقة هذه الصورة التي رسمها القاص للقادة المسلمين والتي يدون فيها غاية في السذاجة والبلاهة والضعف، والتكرار للعقل والمنطق، خاصة عندما يرتبط الأمر بالنساء أو المال أو الدين، على عكس صورتهم من حيث هم فرسان مقاتلون يصعب هزيمتهم أو النيل منهم !!

إنهم عندما يحبون يكون يغشى عليهم، ويذهلون عن وجودهم، وعندما يسمعون عن كثر لا يفكرون إلا في كيفية الحصول عليه، فإذا عرف لهم على وتر الدين، لم يفكروا لحظة، ولم يتوقفوا ليتبينوا، وإنما مالوا إلى تصديق ما يرون من مظاهر تشي بالتيدين الكاذب، والزهد المبالغ فيه، مما لا يمكن تصديقه أو قبوله عقلاً، وبكرو تعاطفاً وشفقة ورحمة. وتصور الحكاية في الفقرة التالية

لقاء «شركان» و «ضوء المكان» مع «شواهي» الزاهد العابد:

«فلما فرغت العجوز من شعرها تناثرت من عينها المدامع وجبينها بالدهان كالضوء اللامع، فقام إليها شركان وقبل يدها وأحضر لها الطعام فامتنت وقالت انى لم افطر من مدة خمسة عشر عاماً فكيف افطر في هذه الساعة وقد جاد على المولى بالخلاص من أسر الكفار، ودفع عني ما هو أشق من عذاب النار؟ فاصبر الى الغروب، فلما جاء وقت المشاء أقبل شركان هو وضوء المكان وقدموا اليها الأكل وقالوا لها كل ايها الزاهد فقالت ساهذا وهذا وقت الأكل وانما هذا وقت عبادة الملك الديان، ثم انتصبت في المحراب تصلى الى ان ذهب الليل، ولم تزل على هذه الحالة ثلاثة أيام بليلها وهي لا تقعد الا وقت الشحبة، فلما رآها ضوء المكان على تلك الحالة ملك قلبه حسن الاعتقاد فيها وقال شركان اضرب خيمة من الأديم لذلك العابد ووكّل فراشا بخدمته وفي اليوم الرابع دعت بالطعام فقدموا لها من الألوان ما تشتهي الأنفس وتلد الأعين فلم تأكل من ذلك كله إلا رغيفاً واحداً بملح ثم نوت الصوم ولما جاء الليل قامت الى الصلاة فقال شركان لضوء المكان اما هذا الرجل فقد زهد الدنيا غاية الزهد ولولا هذا الجهاد لكنت لازمته واعبد الله بخدمته حتى القاه وقد اشتبهت ان ادخل معه الخيمة واتحدث معه ساعة فقال له ضوء المكان وأنا كذلك ولكن نحن في غد ذاهبون الى غزوة القسطنطينية ولم نجد لنا ساعة مثل هذه الساعة فقال الوزير دندان وأنا الآخر اشتبهت ان ارى هذا الزاهد لعله يدعولى بقضاء نحبي في الجهاد ولقاء ربي فإني زهدت الدنيا فلما جن عليهم الليل دخلوا

تشويها يكاد يخرجها عن الصورة الإنسانية لامرأة، مهما بلغ من قبحها، إلا أنه جعلها قد «قرأت كتب الإسلام، وسافرت إلى بيت الله الحرام، كل ذلك لتطلع على الأديان، وتعرف آيات القرآن، ومكثت في بيت المقدس ستين لتحوز مكر الثقلين، فهي آفة من الآفات...» (٢٩٦).

لقد أدركت «شواهي» أن اختراق هوية الآخر الذي تعاديه يقتضي اكتساب هذه العناصر الثقافية - ومن ثم السلوكية - الأساسية لدى هذا الآخر/ العدو. ومن هنا كان لابد من أن تكتسب أهم رمزين ثقافيين يميزان هوية الآخر، وتعني بهما اللغة والدين، كما أدركت أن الدين لم يعد سلوكا وعملا وإنما أصبح مجموعة من المظاهر الشكلية التي تركز على الصورة الخارجية والإبهاء بالدين واتخاذ الهوية الدالة على ذلك، والرموز التي تتفق مع هذه الهوية، وما تقتضيه من رى، وسمت، وسلوك لا يشذ عنها، ويمر السبيل إلى الإقناع بها، طالما أن الأمر لا يستلزم فعلا حقيقيا.

لقد أصبح التدين نوعا من الشعوذة، وإيمانا بالخرافة، وإلغاء للعقل، وتعلقا بالخوارق المزعومة التي إن صدق بها العامة من الناس، فلا ينبغي أن يقع في حبالها من توفر على تعليمهم وتشقيفهم العلماء والفقهاء مثل «ضوء المكان» الذي أحضر أبوه - النعمان - له ولأخته «نزهة الزمان» «الحكماء ليعلموهم العلم وروى لهم الراتب» (٢٣٤)، وهو ما يمكن أن نرى أثره في «نزهة الزمان» ولكننا لا نجد له أثرا عند «ضوء المكان» الذي صوره القاص - مع شركان - لانتوفغان عن البكاء لدى رؤيتهما الزاهد «شواهي»، ولا يجدان حرجا في تقبيل يديه ورجليه مع جندهما لإيمانهم بولايته وصلاحه. ولا يشذ عنهم في هذا - اعتقادا وسلوكا - إلا الوزير «دندان» الذي كان يمثل ذلك الصوت الخافت الذي يرفض التنطع في الدين وما يربط به من مظاهر خادعة، شكلا وموضوعا. ولعل المشهد التالي يبيننا عن الإفاضة في هذا الجانب، لأنه متكرر في ثنايا الحكاية، على نحو أو آخر... «فلما سمع «شركان»

على تلك الكاهنة ذات الدواهي في خيمتها فرأوها قائمة تصلى فدندوا منها وصاروا يكون رحمة لها وهي لا تلتفت إليهم إلى أن انتصف الليل فسلمت من صلاتها ثم أقبلت عليهم وحيثهم وقالت لهم لماذا جئتم؟ فقالوا لها أيها العابد أما سمعت بكاءنا حولك؟ فقالت إن الذي يقف بين يدي الله لا يكون له وجود في الكون حتى يسمع صوت أحد ويراه» (٣٠١).

إننا نعتقد أن هذه الاستشهادات كافية للوفاء بعقدهم الشخصيات الرئيسية في الحكاية وجانبها من الأحداث التي فرضت عليها اللقاء أو الصدام، وهو ما يقودنا خطوة إلى الأمام في مناقشة مشكلة الهوية.

إن هوية أية جماعة إنما تتضمن فيما تتضمن رموزها الخاصة، والطرق التي يتم بها الاستخدام الرمزي للعناصر الثقافية التي تميز هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات. فاللغة والدين والرى والطعام وغيرها من عناصر يمكن أن تعد رموزا، لأنها تكشف للآخرين من هو الفرد، وإلى أية جماعة ينتمي. وعلى ذلك، فإن استخدام عناصر ثقافية أصيلة لهوية ما من جانب آخرين لا ينتمون لهذه الهوية، كفيل بأن يزيح على أصحاب الهوية الأصليين هويتهم، خاصة إذا كانت هذه العناصر بالنسبة لأصحابها، مجرد شكل لما يكافسه مضمون حقيقي، وسلوك يصونها، ويقوم على تحقيقها. كما أن أصحاب الهوية ذاتهم، إذا لم يكونوا صدركين جوهر هويتهم وما يقتضيه من فعل، كانت هويتهم وبالا عليهم. ولعل هذا يفسر لنا بعض الأحداث والرموز التي تخفل بها الحكاية التي بين أيدينا. إن «شواهي ذات الدواهي» استطاعت أن تلعب الدور الذي رسمه القاص من خلال إدراكها عناصر ثقافية أصيلة تميز هوية الجماعة المعادية، ومن خلال عناصر أخرى ثانوية، لا تميز هوية هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات، رأت أنها كلها وثيقة الصلة بالآخر الذي تعاديه على مستوى الفرد، والآخرين الأعداء على مستوى الجماعة. ورغم أن القاص أشبعها

ذلك الكلام [كلام الزاهد شواهي بالطبع] طار قلبه من شدة الخفقان، وترجل عن جواده وهو حيران، ثم قبل يد الزاهد ورجليه كذلك أخوه «ضوء المكان» مع بقية المسكر من الرجال والركبان، إلا الوزير «دندان» فإنه لم يعرجل من جواده، وقال والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ما عرفت للمتنتظمين فى الدين غير المفسد فاتركوه [أى الزاهد] وأدركوا أصحابكم المسلمين، فإن هذا من المبرورين عن باب رحمة رب العالمين... فقال له «شركان» دع هذا الظن المفسد... وتخكى الحكاية أنه أمر للزاهد بما يركبه، فلم يقبل. وبأنى تعليق القاص، أنه إنما فعل ذلك مظهرًا الزهد «لئلا المطلوب، ومادروا أن هذا الزاهد الطاهر هو الذى قال فى مثله الشاعر:

صلى وصام لأمر كان يطلبه

فلما انقضى الأمر لاصلى ولاصام،

(٣١٥).

إن هربنا تتحدد أيضا فى جانب من جوانبها بما تشفى من أجل الوفاء به، مخلصين له ساعين إلى تحقيقه. وهذا الذى تغانى من أجله، هو الذى يصور سلوكنا، ويحدد مساره ووسائل تحقيقه. وهذه الحكاية تطرح مشكلة تحتاج حلاً، وهى: ما الذى كان الطرفان يتفانيان من أجله، ويخلصان له ويعملان على تحقيقه، مما يحدد هوية كل منهما، خاصة الجانب العربى الإسلامى؟

توضح الحكاية أن سبب الحروب التى دارت بين الجانبين لم يكن له أدنى علاقة بالدين... الدين باعتباره نظاماً للاعتقاد، والسلوك الذى يحقق هذا الاعتقاد، مما يعطى المؤمنين به قضية يخلصون لها، ومجالاً يحققونها فيه ومن خلاله. كان الدين الشكلى - ولا نقول الدينى بالمعنى الذى ذكرناه - هو الإطار الذى استخدمه كل من الجانبين ليحقق مآرب لاصلة لها بالدين أو الشدين الصحيح.

إن الحكاية واضحة شديدة الوضوح فى أن سبب الحروب كان النساء والمال، ولم يكن قضية تحرير قبر

السيد المسيح عليه السلام من قبضة المسلمين، كما أنه لم يكن نشر الإسلام أو الدفاع عن الثغور الإسلامية ضد هجمات الروم أو الصليبيين، لذلك نزعهم أنه لم يكن هناك انتصار كامل لأحد الجانبين على الآخر. ولعله مما بلغت النظر أن النصر المرجو كان عندما يلوح للمسلمين، تتدخل المكيدة، وتنصب شرك الخداع لهم، متمثلة فى حلم بكنز مخبوء، أو فتاة جميلة، مما يصرفهم عن الاستمرار فى القتال، ويجعل النصر الذى لن يتحقق. كما أن القادة المهارين المسلمين عندما أصابهم الغم والحزن لمقتل «شركان»، وبكوا ماشاء لهم البكاء، وطال بهم حصار القسطنطينية، لم يجلسوا ليتدبروا أسباب ما حدث لهم، ولم يتوقفوا لبحث خطط بديلة تحقق لهم النصر وتقبيهم أن يقوموا مرة أخرى فريسة للمكر والخداع، وإنما تساءل سلطانهم فى براءة حزينة: «وهذه العاهرة كيف عملت علينا الحيلة مرتين ١٩؟». ثم تخكى الحكاية: «هذا والسلطان لم تجف دمعه حزناً على أخيه واعتري جسمه الهزال حتى صار كالخلال» (٣٢٤). ولعلنا نتساءل هنا، وماذا كانت نتيجة هذا الحزن العميق، والبكاء الذى لا ينقطع ١٩ نجيبنا الحكاية «أن الملك قال للوزير «دندان» إني أريد أن أترك هذا الحزن، وأعمل لأخى ختمات وأموراً من الخيرات، فقال الوزير نعم ما أردت، ثم أمر بنصب الخيام على قبر أخيه فنصبوها وجمعوا من المسكر من يقرأ القرآن، فصار بعضهم يقرأ وبعضهم يذكر الله إلى الصباح ثم انصرفوا إلى الخيام. وأقبل السلطان على الوزير «دندان» وأخذ يتشاوران فى أمر القتال، واستمرا على ذلك أياماً وليلالى وضوء المكان يتضجر من الهم والأحزان ثم قال إني اشتهى سماع أخبار الناس وأحاديث الملوك وحكايات المسيحيين لعل الله يفرج ما بقلبي من الهم الشديد ويذهب غنى البكاء والعديد» ١١ (٣٢٥). ويبدأ الوزير دندان فى الحكى ليسرى عن ملكه، بحكايات عن الحب والعشق، وما إن ينتهى من حكيه حتى يشكره «ضوء المكان» مقدراً له صنيعه، وهنا يتدخل القاص ليقول:



الجنود، لنجد أنها رموز شكلية لا تتجاوز الصباح والشهليل
للتحميس والحث على الشبث في ساحة القتال في
جانب، أو التبخير ورسم علامة خاصة على الوجه في
الجانب الآخر.

إن الرموز الثقافية التي ركز عليها القاص تركيزاً
ملحوظاً، كى يميز بين الهويتين المتصارعتين، هي تلك
الرموز المرتبطة بالدين. ولكنه عندما أراد أن يستخدمها
باعتبارها سبباً رئيساً للعداء، لم يستطع أن يفعل ذلك
إلا في مواقف الحرب وسفك الدماء، ولم يستطع في
الوقت ذاته إلا أن يستخدم شكل الرمز، لا الرمز نفسه،
بمعنى استخدام الرمز منفصلاً عن السلوك العملي،
وما يمتد به في إطار منظومة الدين باعتباره كلاً، مما جعل
الدين يصبح مجرد إطار شكلي تعبر عنه مجموعة من
الممارسات الشكلية، التي لا تعمق الوعي بالدين،
والإيمان به، بل على العكس من ذلك تخلق هوة تعزل
ولا تجمع، تفرق، ولا توحد.

وإذا كانت هوة الإنسان تعتمد على تعريف هوة
الآخرين، وإن الإحساس بالهوية يتضمن علاقات مع
آخرين مختلفين، على أساس من أن الإنسان له هوة
بقدر ما هو مع هؤلاء الآخرين، يؤثر فيهم ويأثر بهم؛ فإن
الهوية الصحيحة هي تلك التي تصل الإنسان بغيره من
الناس، وتحقق له قدراً من الشعور بالأخوة والتآلف، وتتيح
له أن يتعامل مع عالمه المحيط به، بناءً وتحميلاً لا هدماً
وتدميراً.

إن الهوية عندما تصبح مجموعة من الرموز
الشكلية، تفقد ما يحققها من سلوك فعلي، ومن ثم
تسلب الإنسان شعوره بذاته، باعتباره قيمة إنسانية عليها
تتواصل مع غيرها، في حرية، لا عن طريق القسوة
والإذعان والقهر والامتناع، توقع نفسها في تناقضات
يستحيل إصلاحها، ومن ثم تتجه إلى تدمير نفسها، أى
تدمير الإنسان؛ لأنها تحبطه وتقيده وتجعله غريباً على
نفسه، وتباعد بينه وبين إنسانيته وإنسانيته الآخرين... فهل
كانت «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء
المكان» رسالة مبكرة، حملها الإنسان الشعبى العربى
خوفاً، وتحذيراً ؟

« هذا كله وهم محاصرون للقسطنطينية حتى
مضى عليهم أربع سنين ثم اشتاقوا إلى
أوطانهم وضجرت العساكر من الحصار وإدامة
الحرب في الليل والنهار.... فعند ذلك تقدم
الوزير «دندان» وقال له اعلم يا ملك الرومان أنه
مابقى من إقامتنا فائدة، والرأى السديد أننا
نرحل إلى الأوطان ونقسم هناك برهة من
الزمان ثم نعود ونفرض عبدة الأصنام»
(٣٧٩).

وربما للمرة الأولى، في هذه الحكاية، يظهر الجند
المسكر بعيداً عن ساحة القتال، واصطدام الرجال
بالرجال، وقراع الأبطال للأبطال، واشتداد النزاع، فإذا
هم بشر عاديون يتضجرون لأنهم يشتاقون إلى أهليهم،
ولأنهم لا يجدون ما يفعلونه، ولأنهم لا يدرون سبب لبقائهم
طوال هذه السنوات بينما يستمتع القادة إلى حكايات
تسليهم وتسرى عنهم !

والمشأمل لهؤلاء الجنود، سواء من العرب المسلمين
أو الروم الصليبيين، كما صورهم القاص، سيحضر أنهم
إنما جاء ذكرهم في الحكاية استكمالاً لضرورة أن هناك
حرباً وصراخاً، ولن يشعر بوجودهم إلا في ساحة الحرب
يتصايحون، ويتدافعون، ويتصادمون، ويقتل بعضهم
بعضاً، حتى يولى النهار، وبأذن الليل بالاعتكار؛ ذلك أن
الصراع الأساسى إنما يدور بين الفرسان - الأمراء أو
الأمهات - المدججين بالسلاح، ذوى الثياب المزركشة،
والدروع اللامعة، والسيوف الباهرة.

ولا يورد القاص في الحكاية ما يدل على أن هناك
قضية يموت من أجلها هؤلاء الجنود أو ما يدل على
هويتهم حتى نستطيع تعرف الجانب الذى يقفون فيه،
إلا ما يتروى من صيحات على ألسنة الجنود المسلمين
تعلو بالتكبير، وأن الله وعدهم بالنصر، ووعد الكفار
بالخذلان. أما الصليبيون فقد أشبعهم القاص ازدراء
وسخرية وتحقيراً على الصعيد الإنسانى من ناحية، وعلى
صعيد رموزهم من ناحية أخرى.

وسوف يقودنا هذا مرة أخرى إلى الرموز الدينية
التي أشار إليها القاص واستخدمها كما شاء ليميز بين

المواش:

- (١) أساس البلاغة، مادة ذوى.
- (٢) لسان العرب، مادة ذو.
- (٣) قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة ١٩٩٣ ص ١٥٩ - ١٦٠ وانظر سيد عاشور، الحركة الصليبية جدا، ط ١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢ ص ١٨٩ وما بعدها.
- (٤) قاسم عبده قاسم، مرجع سابق ص ١٧٨.
- (٥) اعتمدنا على تلخيص الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى للحكاية فى دراستها القيمة عن ألف ليلة وليلة.
- ط ١، دار المعارف - القاهرة ١٩٧٦ ص ٢٧٣ - ٢٧٥.
- (٦) اعتمدنا فى كل الاستقراءات من نص ألف ليلة وليلة على نسخة المكتبة الشعبية للطباعة والنشر - بيروت، لبنان، وهى الطبعة الشعبية لنفسها المتداولة فى مصر، طبع حسب البابى الحلى. والأرقام هى أرقام صفحات الطبعة اللبنانية.



قصة الملك النعمان

بين السيرة والحكاية الشعبية

أحمد شمس الدين العجاوي*

شهرتها التي تدفع إلى تدوينها. فالحكاية الشعبية تروى لفترة طويلة يتم خلالها إبداعها في أكثر من مكان قبل أن تدون بوقت طويل. كما أن حكايات (ألف ليلة وليلة) أقدم من عنوانها بكثير. فهي قد حوت عالماً من الحكايات الشعبية بعيداً عن الفكرة المرتبطة ببناء (ألف ليلة وليلة)، وهذا ما يؤدي بنا إلى تأكيد استقلالية معظم قصص هذا العمل قبل أن يجمعها هذا العمل الكبير. ولم تتوقف الإضافات لهذا العمل إلا حين التشر نصه المدون فجمد حركة (ألف ليلة وليلة) وسجنها في محيط ما هو مطبوع الآن. ولقد كانت سيرة الملك النعمان من القصص التي ضمت إليها. ومن هنا، فالحديث عن التلقيق والتشويه لمعالم أصولها^(١) يمد خارجاً عن دائرة البحث في الحكايات؛ فلا تلقيق ولا تشويه، ولكن هناك خلقاً متجدداً، وهناك أيضاً توقف لهذا الخلق.

ودخول سيرة الملك النعمان إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) كان يعني بالضرورة أن تدخل تغييرات عليها حتى

وصلت إلينا قصة الملك النعمان مدونة في حكايات (ألف ليلة وليلة). ولم يعد لها أحد من الباحثين العرب سيرة شعبية. ومع أن هذه القصة سيرة متكاملة، فإن هذا يجعلنا نتساءل عن كيفية تحول هذه السيرة إلى حكاية شعبية ثم دخولها إلى عالم (ألف ليلة وليلة) لتصبح واحدة من أشهر حكاياتها وأطولها. فهي تأخذ من حيز (الليالي) الألف حوالي مائة وأربع وثلاثين ليلة، أي أكثر من (الليالي). ومعظم النصوص الحديثة المتداولة والمطبوعة التي بين أيدينا تخوى هذه السيرة، باستثناء طبعة دار الهلال التي اعتمدت على نص سابق لم تكن السيرة جزءاً منه. وكذلك النص الذي نشره محسن مهدي وأسماء النص الأول^(٢). وفكرة «النص الأول» لـ (ألف ليلة وليلة) أو لأي نص شفوي شعبي مرفوضة. لأن النص الأول لا يمكن العثور عليه؛ إذ في العادة لا تدون النصوص الشفوية إلا بعد أن تكون قد دارت دورتها بين الجماعة الشعبية واستقرت وأصبحت لها

* أستاذ الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب - جامعة القاهرة.

تتواءم مع طبيعة العالم القصصى الجديد، وتدخل نسيج (ألف ليلة وليلة).

ومن هنا، فإن علينا أن نحدد المعالم الباقية من السيرة التي لم يستطع راويها ومدونها أن يمحواها، وكذلك تحديد الطابع الجديد الذي حاول أن يحولها لحكاية.

*

«السيرة الشعبية» نوع من أنواع الأدب العربي حمل اسمه منذ زمن بعيد داخل جدران تراثنا القديم. بينما كلمة Saga الغربية ترتبط بكلمة Sagia الإسكندنافية^(٣)، أى أن هذا المصطلح أحدث بكثير من المصطلح العربي «السيرة». ومع أن بعض الباحثين يقرن هذا المصطلح بالسيرة، إلا أنهما مختلفان كثيراً؛ فمصطلح Saga كان يعنى «أى شكل من القص أو الخبر يقطع النظر عن طوله أو طموحه الأدبي. ولكنه فى الاستعمال الحديث أخذ يعنى قصة مبسطة تشبه الحكاية الشفهية - ترجع إلى العصر الوسيط»^(٤). ومصطلح «السيرة» فى الأدب العربي يعنى ترجمة حياة فرد أو جماعة. والسيرة الشعبية العربية الدينية الخاصة بالأبطال والملوك تترجم للجماعة بينما السيرة الدينية الخاصة بالأولياء الصالحين تترجم للفرد. وهى تتسع اتساعاً ليس من السهل تتبعه إلا لأصحاب الذاكرة المدربة تدرجها طويلاً على الحفظ ومداومة الاسترجاع، وهى تكون شعراً كما تكون نثراً، وقد يمتزج فيها الشعر بالنثر. وهى، بذلك، تختلف عن السيرة الغربية فى طابعها الذى «يفرض نوعاً من الاختصار، بل الجفاف فى الأسلوب»^(٥).

وإذا توقفنا أمام المعمار الذى بنى عليه السيرة الشعبية، فإننا نلاحظ بعضاً من عناصره مازال موجوداً فى قصة الملك النعمان فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالقصة لم تفقد سماتها باعتبارها سيرة، فالنص^(٥) يذكر

(٥) النص المصحح بها فى هذا البحث من ألف ليلة وليلة ماهرة من طبعة «مكتبة المشهد الحسينى» سنة ١٩٧١. وقد أشرت للنصوص برقم الليالى داخل نص البحث.

أن أبطالها «كان ما كان وعمه رومزان ونزهة الزمان والوزير دندان تعجبوا لهذه السيرة العجيبة وأمروا الكتاب أن يؤرخوها فى الكتب حتى تقرأ من بعدهم» (الليلة ١٧٤).

وقصة الملك النعمان، كأي سيرة عربية، تتناول حياة جماعة. هذه الجماعة هنا هى أسرة الملك النعمان، فتحكى عن ثلاثة أجيال من أبنائه: شركان الابن الأكبر فرومزان وضوء المكان ونزهة الزمان ثم حفيده كان ما كان وقضى فكان. فهى ممتدة فى الزمان، تأخذ حلقة من حلقات الصراع البيزنطى الإسلامى، فهى من سير الحدود التى تناولت بطولات المسلمين فى مواجهة البيزنطيين.

والسيرة منذ بدايتها فى الليلة الستين تذكر قوة النعمان وجبروته، فقد كان:

«من الجبابرة الكبار قد قهر الملوك الأكاسرة والقياسرة وكان لا يصطلى له بنار ولا يجاربه أحد فى مضمار وإذا غضب يخرج من منخره لهيب النار. وكان قد ملك جميع الأقطار ونفذ حكمه فى سائر القرى والأمصار ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد ودخل فى حكمه المشرق والمغرب» (٦٠).

ويصف النص ابنه شركان بأنه «اشتهر فى سائر الآفاق ففرح به والده وازداد قوة فطلى وتجبر وفتح الحصون والبلاد».

كان شركان ذا بأس شديد حتى إنه حين أسر وجنده قيد بقيود من حديد فاغتاظ:

«وتنهى من شدة غيظه فانقطع الكثاف فلما خلص من الوثاق قام إلى رئيس الحراس وأخذ مفاتيح القيود من جيبه وفك ضوئ المكان وفك الوزير دندان وفك بقية العسكر» (١١٨).

الدور الإسلامى فى الحكاية تقلص؛ ففى جميع الحروب التى قامت بين النعمان وأبنائه من جهة والروم من جهة أخرى لم يكن الإسلام دافعاً فيها وإنما كانت دوافع دينية؛ إما لمساعدة أحد ملوك الروم أو للانتقام منهم لشرف فعلوه فى الملك النعمان أو أحد أبنائه. وكذلك كانت حروب ملوك الروم لدوافع دينية. ولقد اختفى دور الأسطورة فى السيرة فلم يعد لها ذلك الدور الكبير الذى يعد أحد أهم خصائصها.

واختفى من الحكاية الرجال المقدسون الصالحون والأولياء الذين كانوا يخلفون الأبطال ويوجهون خطاهم ويحرسونهم. فالرجل الصالح الجالس ينتظر قدوم البطل ليخبره بخبر يساعده فى خطاه. وكذلك الخضر عليه السلام الذى لعب دوراً مهماً فى حياة البطل فى أكثر من سيرة لم يعد له وجود. واختفى مع هؤلاء الرجال السحرة الذين كانوا يستخدمون الجن فى معاونة أعداء البطل.

يضاف، إلى ذلك، النبوة التى لعبت دوراً أساسياً فى حياة البطل لتعلن عن ميلاده أو تنبئ بمستقبله أو تقوم بتحذيره من مأساة قد تحدث له أو تخبر عن وفاته، قد اختفت أيضاً. وليس فى السيرة غير خبرين يتحدثان عن المستقبل؛ أولهما تم فى إيجاز شديد كأنما لم يستطع راوى النص أن يتخلص منه؛ وهو خبر متصل بمستقبل كان ما كان قد جاءه إذ رأى فى منامه قائلاً يقول له «أبشر فإن ولدك يملك البلاد وتطيعه العباد» (١٦٥).

كانت هذه رؤيا الموت تخبر عنه، وإن أعبرت بشيء آخر. فلم يكن نزوة الزمان فى حاجة لأن يخبر عن ابنه فهو قد ملكه قبل أن يموت، ولكنها كانت تخبر بهايه.

أما الخبر الآخر، فقد كان حديثاً عن مستقبل الطفل ساعة ميلاده يخبر به الراوى نفسه العارف بمستقبل الحكاية ومضمونها؛

وصورت السيرة الابن الأصغر لعمر النعمان بقوة لا تقل عن قوة أخيه؛ فقد أخذ فى حرب الروم «يرمى رءوسهم خمسة خمسة وعشرة عشرة حتى أفنى منهم عددا لا يحصى ورجالا لا تستقصى» (١٦٦). ولم يكن الحفيد كان ما كان بأقل شجاعة من أبيه وعمه فقد «شهد له الفرسان أنه أشجع أهل الزمان وقالوا لا يصح أن يكون سلطانا علينا إلا كان ما كان ويعود إلى ملك جده كما كان» (١٧١). وقد أشارت القصة إلى شجاعة رومزان بن عمر النعمان، فهو قد أصبح ملكا للروم واستطاع أن يهزم ابن أخيه كان ما كان ووزيره وجنده وأن يأسرهم.

وكما كتب على أبطال السير الاغتراب، فقد حدث ذلك لضوء المكان ولابنه كان ما كان. ولكن الحكاية الشعبية تغلبت على السيرة فحاولت أن تغير معالمها لتجعلها حكاية شعبية.

والحكاية الشعبية محاكاة فعل حدث أو يمكن أن يحدث أو يمكن للخيال أن يتقبل حدوثه. وحين يدخل الخيال عنصراً مهماً من عناصر الحكاية، يتقبل المتلقى أحداثها، وتدخل الحكاية عالم الأسطورة وعالم الخوارق وعالم العجب. ولقد تخلفت سيرة الملك النعمان فى شكلها الجديد، باعتبارها حكاية شعبية، من الكثير من العناصر المهمة لبنية السيرة الشعبية.

انقسمت السيرة الشعبية إلى ثلاثة أنواع من حيث موقفها الفكرى والقومى؛ سيرة قبلية تمجد القبيلة وسيرة قومية تتحمس للعرب وتدافع عنهم بفخر وسيرة إسلامية تجعل للدين المكانة الأولى فيها، فالأبطال يدافعون عن المثل الإسلامى فى مواجهة الروم المسيحيين. وفى سيرة الملك النعمان تبدى أنها فى شكلها الأول سيرة إسلامية؛ إذ لم يعد للقبيلة دور كما أن العروبة لم تكن دافع الأبطال المقاتلين ضد الروم. ولقد كان اسم جنود المسلمين فى حرب الروم «شجعان المسلمين»، غير أن

يدخل إلى دور القضاء والقدر الذي بنى عليه عدد غير قليل من الحكايات الشعبية، ولكن يستمر هذا الدور المغرب تنجب نزهة الزمان من أخيها ابنا يسمى تعبيرا عن الحدث «قضى فكان».

وإذا كان الأبطال قد «أنسنوا» وتحولوا إلى عالم الواقع، فإن شخصية البطل المصاحب الذي يعد جزءاً أساسياً من بناء السيرة الشعبية ولا غناء عنه لحياة البطل، قد فقد أهم ملامحه. فلم يكن لشركان بطل مصاحب مصطفىه. وكان الوزير دندان يلعب دور الوزير المخلص للأسرة كلها، ولكنه لم يكن البطل المصاحب بالصورة التي عرفت عن السيرة. لقد كان هو الذي نصح الملك النعمان بأن يفتض بكاره إبريز الرومية بأن يعطيها البنج حتى تفقد وعيها ويسهل عليه ذلك. ثم شارك في حروب شركان وضوء المكان والحفيد كان ما كان. ولم يكن هناك وضوح خاص في سيرته؛ فلم يكن البطل الذي يشد الانتباه مثل «محمد البطل» في سيرة ذات الهمّة أو «جمال شيحة» في سيرة الظاهر بيبرس. وبرزت شخصيات مصاحبة لضوء المكان مثل الزبال الذي أنقذ ضوء المكان وقام بعلاجه حتى شفى. ولم يكن هذا الزبال بطلا ولا علاقة له بالبطولة؛ فهو شخصية من شخصيات الحوادث التي تقدم الرجال الطيبين الذين يقومون بدور في مساعدة أبطال الحكايات الشعبية. وقد ظهرت شخصيات كان يمكن أن تنمو لتصبح أبطالاً مساعدين لكان ما كان غير أنها كبت ولم تنم.

ومثل ذلك حدث لاغتراب البطل؛ فشركان كانت غربته اختيارية ليصبح أميراً بدمشق، ولم تظهر في هذه الغربة أية معاناة ولم تمتد لتعرف الجماعة ببطلته، فهو قد ظهر منذ بداية الحكاية بطلا لا يشق له غبار. وكانت غربة أخيه ضوء المكان غربة مذلة عانى فيها معاناة واقعية لشخص فقد أهله فلم يدر كيف يتصرف، وانتهى به الأمر إلى المرض وإلى فقد أخته، وحين عاد إلى أهله لم

هذا الغلام سيكون له شأن بسبب ما رآه من العجائب والغرائب.

وعلى هذا، فالحكاية الشعبية قد «أنست» أبطال السيرة وأبعدتهم عن القوى الكونية المؤثرة في تكوينهم وحياتهم. وقد أدى ذلك إلى أن يتحول الأبطال بعيداً عن الحرب إلى شخصيات واقعية لا تستطيع أن تتغلب على نوازعها. فالملك النعمان قد جاوزت فحولته حدود فحولته الفارس من الزواج بأربع، إذ كانت له لثلاثة سرية وفرض لكل سرية ليلة سببيتها معها وما يأتيها إلا بعد سنة كاملة. ولقد تعدى الملك النعمان واجبه باعتباره أباً وفارساً بأن أحب حبيبة ابنه وأصبح شغوفاً بها، وحين أدرك أنه لن يصل منها إلى شيء أعطاها بنجاً «لو شمه الغيل لرقد من السنة إلى السنة». فلما نامت وقع عليها وأزال بكارتها.

ولقد اهتزت روح الفارس في شخصية شركان، إذ أصابته الغيرة من أخويه ضوء المكان ونزهة الزمان، فإنه حين علم بأن له أخوين صعب عليه ذلك ومضى إلى داره مهموماً مغموماً، تغير لونه، وأخذ جسمه في الضعف وأصابه المرض. وحين سأله أبوه عن سبب ذلك أخبره بأنه كلما رآه يقترب من أخويه يصيبه الحسد ويخاف أن يزد حسده فيقتلها فيقتله والده على ذلك، ثم طلب من والده قلعة من القلاع يقيم فيها، فأعطاه النعمان قلعة دمشق.

ولقد تخلت نزهة المكان عن كان ما كان ابن أخيها ضوء المكان فشاركت زوجها في مؤامرة لقتله.

هذا بالإضافة إلى حدث مهم وهو زواج شركان من أخته نزهة الزمان، وقد أخرج هذا الحدث أبطال السيرة عن دورهم البطولي إلى أن يتصرفوا بالشكل الذي يتلاءم مع تحولهم إلى أبطال حكاية شعبية. لقد كان هذا الحدث مبعداً انتباه المثقلى من عالم البطولة إلى أن

بحاربة حروب ملك قيسارية. وحين وصل ليلا نام على ظهر جواده فسار به بعيدا، فاستيقظ ليجد نفسه قد دخل غابة من الغابات وقد أشرف القمر على مرج من مرج الجنة، فنظر شركان فرأى فيه ديرا ومن داخل الدبر قلعة ورأى في وسطها نهرا يجري الماء منه إلى تلك الرياض وهناك فتاة بين يديها عشر جوار كلهن أبحار. كانت الفتاة كأنها البدر عند تمامه. أخذت الفتاة تلعب مع الجوارى لعبة المصارعة فغلبتهن جميعا وأوقتهن ثم جاءت إلى المعجوز «شواهي ذات الدواهي» وأرادت مصارعته فغلبتها فدعا الله أن تغلب المعجوز وتغلب غلبتها الفتاة. تصور شركان الفتيات رزقا له فتقدم إلى الفتاة التي تغلبته ودخلت معارك من أجله اكتشفت فيها بطولته. وأنهت الفتاة المهمة التي جاء شركان من أجلها، وهي محاربة والدها، وأخبرته بأن هذه مؤامرة من إفريدون لتدمير عسكره انتقاما من أبيه. فرجع وحده على وعد بلقائه وفي الطريق التقى بفارس ملثم معه مائة فارس وتم النزال بين الأبطال حتى التقى شركان بقتائد الجماعة المعادية وقد أسر عددا كبيرا من رجال شركان. وقد استمر الصراع بين البطلين مدة ثلاثة أيام انتصر بعدها شركان. وعرف ساعة انتصاره أنها إبريزة. لقد هرب البطل طريقه إلى المرأة البطل وكان بذلك مستحقا لها. غير أن الحكاية لم تتم بطولته هذه المرأة وأبقتها في قصر الملك ليختصبها فتحمل منه ثم تفر إلى أهلها وفي الطريق يقتلها العبد الذي كان يرافقها بعد أن تنجب ابنا. في هذه اللحظة يكون والدها قد جاء بحشا عن ابنته فيجدها مقتولة ويحمل الطفل.

هذا الطفل يصبح ملكا على قيسارية لتظهر به شخصية تكررت في أكثر من سيرة من السير الشعبية؛ ابن المرأة الأجنبية الذي يربى بعيدا عن والده فيصبح ملكا ويعود لملاقاة أبيه. فعرونوس ابن أميرة من جنوة هو نفسه ابن معروف بن حجر العربي المسلم. لقد فقدته أمه كما فقدته أبوه وعاد بعد ذلك ملكا يحارب المسلمين

بعد إليهم بطلا وإنما إنسان مفكر تعرفت عليه أخته من خلال صوته وهو ينشد الشعر بكاء على نفسه وعلى أخته. ولعل الوحيد من بين أسرة الملك عمر النعمان الذي فرضت عليه الغربة وأثبت فيها بطولته هو حفيده «كان ما كان» فهو بعد أن فقد ملكه وأهانه ساسان زوج عمته خرج ليثبت وجوده ويقطع الطريق، غير أن حركة القصر هنا كتبت لتلائم مسار الحكاية الشعبية.

*

ولعل العناصر السيرية التي فرضت نفسها على راوي الحكاية، فلم يستطع أن يتخلص منها وأبقاها، تتمثل في ثلاث شخصيات:

الشخصية الأولى، هي شخصية إبريزة الأميرة الرومية التي التقاها شركان في أرض الروم وهو يحاربهم.

لقد مثلت هذه الفتاة شخصية المرأة البطل التي امتلأت بها روايات السير الشعبية العربية. وترى سهر القلماوي أن مريم الزنارية من الشخصيات النادرة في «ألف ليلة وليلة» في قيامها بدور المرأة المحاربة^(١).

وتعد شخصية إبريزة فريدة بين شخصيات حكايات «ألف ليلة» جميعا، فهي قد مثلت دور المرأة البطل. لقد وجدت نساء كثيرات في سيرة ذات الهمة في معسكر أعداء المسلمين يقمن بطولات خارقة في مواجهتهم، وكان عداؤهن للمسلمين مستمرا. كما وجدت شخصية المرأة المحاربة التي تلعب دورا في مواجهة البطل ومعاداته. وكان على البطل أن يقوم بالعبور لإثبات بطولته أمامها حتى يحصل عليها. واجه ذلك أبو زيد الهلالي سلامة والسلطان حسن بن سرحان ومحمد بن عبدالوهاب ومحمد البطل. وواجهه هنا، في هذه السيرة، شركان. بدأت قصته مع هذه الأميرة حين أرسل الملك النعمان ابنه شارلكان لمساعدة إفريدون ملك القسطنطينية

ولم يستطع أن يقف أمامه في حربه سوى والده. وكان لعنترة أيضا ابن من أميرة أجنبية.

لقد التقى ابن هذه الأميرة بابن عمه كان مآكان في ساحة المعركة وانعصر عليه. وحين جاءت ساعة قتله اكتشف أنه ابن أخيه. ثم هذا اللقاء سرهما؛ فالحكاية لا ترهد أن تحذف هذا الموقف لأنه يخدم حركة الحكاية.

وإذا كانت شخصية المرأة والابن البطل الأسير على بلاد الروم عنصراً فنياً أدخله الراوى الشعبي بطريقته في الحكاية وغير كثيراً من تفاصيلها، فإن شخصية «شواهي ذات الدواهي» كانت الشخصية الأساسية في الحكاية التي لم يستطع أن يغير معالمها، فهي شخصية لا مثيل لها في «الليالي»^(٧). إنها تمثل شخصية عدو البطل في السيرة الشعبية. اختار لها راوى السيرة اسماً مشتقاً من شكلها وسلوكها، فهي التشوه والداهاء، لتكون بذلك شخصية متكاملة معبرة عما وضعت له. لقد صورت شواهي ذات الدواهي بأنها :

«كاهنة من الكهان متقنة للسحر والبهتان
عاهرة مأكرة فاجرة غادرة ولها فم أبخر
وجفن أحمر وخد أصفر لوجه أغيش وطرف
أعمش وجسم أجرب وسفر أشهب وظهر
أحذب ولون حائل ومخاط سائل لكنها قرأت
كتب الإسلام وسافرت إلى بيت الله الحرام
كل ذلك لتطلع على الأديان وتعرف آيات
القرآن ومكنت في بيت المقدس ستين لتحوز
مكر الثقلين فهي آفة من الآفات وبلية من
البليات فاسدة الاعتقاد ليست لدين تنقاد
وكانت أكثر إقامتها عند ولدها حردوب ملك
الروم لأجل الجوارى الأبهكار لأنها كانت
تحب السحاق وإن تأخر عنها تكون في
انمحاق وكل جارية أعجبها تعلمها الحكمة
وتسحق عليها الزعفران فيغشى عليها من
فرط اللدة مدة من الزمان» (الليلة ١١٢).

لقد حملت طاقة الشر في السيرة؛ فهي العنصر الأساسي المحرك لأحداثها المهمة. لقد قتلت الملك عمر النعمان بالسم، وقد خدعته بتقواها وبالنساء اللاتي حملتهن إليه، كما أنها قتلت ابنه شركان. فقد أمنها ووثق فيها هو وأخوه ضوء المكان، وقد ذهباً لحرب الروم للانتقام منها فدخلت معسكرهم على أنها واحدة من رجال الله الذين يعلمون الغيب. وكانوا يرجعون انتصاراتهم إلى بركتها وقد لبست لبس الزهاد وتزيت بزى الرجال العابدين. وقد أنكرها الوزير دندان ونفر منها قلبه لأنه لا يعرف للمتنتهين في الدين غير المفساد، وطلب من المسلمين أن يتركوه لأنه - أى شواهي ذات الدواهي المتنكرة - من المطرودين من رحمة رب العالمين (ليلة ١٢١). فلم يستمع إليه شركان وعد ذلك ظناً فاسداً وغيبية مذمومة. وكان من نتيجة ذلك أن أمن على نفسه منها، فدخلت عليه وهو مستغرق في نومه وأخرجت خنجراً مسموماً وجردته على رقبته وذبحته. ولم تتوقف ذات الدواهي عن أفعالها حتى صلبها حفيدها رومزان على باب بغداد.

*

وإذا كانت شخصية شواهي ذات الدواهي قد بقيت من شخصيات السيرة، فإنها لم تخل أيضاً من حذف واختصار أو «ضغط» في السرد حتى تكون حركة الحكاية سريعة لا تتوقف عند التفاصيل الطويلة التي عرفت بها السيرة، وإنما يتحرك السرد حركة تحكى ونواصل الحكى، ولو أدى انتقال السرد من موقف إلى آخر إلى القفز على المناطق الخاصة بمطولات السرد السيرة. فالحكاية بدأت بأبطال متكاملين ملك في مجده وابن في قمة شجاعته متخطية بناء السيرة الذي يقدم الأبطال وأزمته لميرفهم بعد ذلك إلى قمة المجد والشهرة. فعالم النعمان عالم نساء مع قوته، وهذا ما اهتمت به الحكاية. وحين انتقلت إلى ابنه ضوء المكان

ولعل أهم ما يميز سيرة الملك النعمان في دخولها عالم الحكاية الشعبية هو الحدث المركز الذي تحركت فيه الأحداث. فجميع السير الشعبية ذات الطابع الإسلامي تنطلق من عالم البطولة للدفاع عن المثل الإسلامي والمسلمين، غير أن هذه السيرة بنيت على حدث كان مركز الصراع فيها. ولعب دوراً مهماً في تجربة التعرف بين الأبطال التي كانت تتم في لحظات مأساوية. هذا الحدث المركز هو الخزرات الثلاث.

بدأت السيرة برسالة من الملك إفريدون للملك النعمان يطلب منه أن يساعده في محاربة حردوب ملك قيسارية. وكان من أسباب العداوة بين إفريدون وحردوب أن أحد ملوك العرب قد وجد في بعض الفتوحات كنزاً للإسكندر الأكبر فيه أموال لا تعد ولا تحصى، ومن جملة تلك ثلاث عسرات على قدر بيض النمام وتلك الخزرات من أغلى الجواهر الأبيض الخالص الذي لا يوجد له نظير، وكل خزنة منقوش عليها بالقلم اليوناني أمور من الأسرار ولها منافع وغواص كثيرة، ومن خواصهن أن كل مولود خلقت عليه خزنة منها لم يصبه ألم مادامت الخزنة معلقة ولا يحم ولا يسخن. وأرسل ملك العرب هذه الهدايا إلى الملك إفريدون عن طريق البحر فتعدى عليها قطاع الطرق وفيهم عساكر صاحب قيسارية فأخذوا جميع التحف والأموال ومن بينها الخزرات الثلاث (٦٢).

استجاب الملك النعمان لحليفه إفريدون وأرسل ابنه شركان على رأس جيش لتأديب الملك حردوب صاحب قيسارية.

وحين التقى ابنه بإمبرزة ابنة حردوب وأحبته أخبرته أن هذه مؤامرة على أبيه. ليدخل جيشه أرض إفريدون ويقوم لتطويق الجيش وتدميره انتقاماً من الملك عمر النعمان. فقد أرسل الملك حردوب هدبة إليه خمس جوار كانت من بينهن صفيية ابنة الملك إفريدون. ولم يكن الملك

ترك عالم البطولة تماماً إلى حكايات الواقع عن سقطته بعد أن ترك والده. وجاءت بطولته بعد ذلك مباشرة في حربه للروم مفاجأة تكشف عن أن أشياء كثيرة قد اختزلت خلال السرد الجديد لها ضمن حكايات (ألف ليلة وليلة)، فقد ظهر لا يقل شجاعة عن أبيه. ثم أدخلت نزعة الزمان عالم الجوارى لتقدم صورة لها تراها عامة. هذه الصورة لا يستغاض فيها في السير الشعبية وإنما تذكر بشكل موجز وموح بالمعرفة. أما الحكاية فقد أفاضت فيها بشكل يجعلها عملاً مكتوباً لا علاقة له بالأدب الشفوي. وعادت الحكاية لتكرر الموقف نفسه مع جوارى شواهي ذات الدواهي حين ذهبن إلى الملك عمر بن النعمان ليكشفن له عن علمهن. وفي حكاية قضى فكان وخروجه من القصر ومن بغداد. فبعد أن ضايقه زوج عمته وحاول أن يحرمه من حبيبته قضى فكان قرر أن يشرده نفسه عن بلاده حتى يموت أو يحظى بمراده، والتقى في الطريق ببدوى يقطع الطريق. ثم قابل كهرداش قاطع طريق آخر كان قد سرق حصاناً من شواهي ذات الدواهي وهو نفسه حصان أبيه الفاتون، ومات قبل أن يصل كهرداش إلى أهله. لم يكن في اللقاءين أي امتداد في حياة كان ما كان. فاللقاءان بدءاً وانتهيا في عملية سرد سريعة، لم يكن لها هدف إلا إتمام حكاية كان ما كان مع زوج عمته ساسان وابن عمته ليصل بالحكاية إلى النهاية.

وقد تمت عملية القطع السردى لأحداث واختصارها لتبعد عن طريقة السرد السري. تذكر الحكاية أن كان ما كان حين خرج لغزو الروم وأخذ الشار منهم وقع في الأسر. ثم ذلك دون مقدمات أو وصف لما حدث، فقد قطعت الحكاية واختزلته. ولكي يكون ذلك طبيعياً في عملية السرد تذكر الحكاية أن ذلك «تم بعد أمور يطول شرحها كما يظهر من السياق»، ولم يظهر من السياق ما يكشف عما حدث.

آن الأوان أن يعرف الحقيقة حتى لا يقتل أخاه. ثم لاحت من الجارية الثفانة إلى رقبة الأسير فوجدت الخزرة معلقة على رقبة السلطان كان ما كان فعرفتها فصاحت صبيحة دوى لها الفضاء، فقد زاد في تلك الساعة يقينها، وبالتالي تأكد لرومزان أن كان ما كان هو ابن أخيه وأن والده هو الملك عمر النعمان (١٧٢).

والدور الذي لعبته الخزرات في عملية التعرف هنا - وفي دورة الحكاية من البداية إلى النهاية - على الخزرات الثلاث، يجعل «سيرة النعمان» تتحول إلى «حكاية الخزرات الثلاث».

ولعل من أهم العناصر التي تداخلت في سيرة الملك النعمان لتجعلها حكاية ملائمة لبنية السرد القصصى في (ألف ليلة وليلة) هو تداخل القصر. فد (ألف ليلة) عرفت بالقص المنتشر أو استمرارية القص، وهو أن تخكى حكاية ثم تدخلها في حكاية وتدخل الحكاية بعد ذلك في حكاية أخرى استمرارية القص الذي تعبر عنه كلمة شهرزاد في نهاية كل قصة مقارنة بين ما حكته وما تريد أن تخكه حتى يستمر خط حكاية (الليالي) لا ينقطع ويأتي ذلك على لسانها أو على لسان شخصية من الشخصيات «فما هذه الحكاية بأعجب من حكاية... أو ما هذا بأعجب من حديث...». وتدخل قصة «العاشق والمعشوق» في ذروة شعور ضوء المكان بمأساة قتل أخيه.

فيعد أن أصابه الضرر والهم والأحزان وهو يتشاور مع وزيره أياما وليال في أمر القتال، فقال لوزيره:

«إني اشتهى سماع أخبار الناس وأحاديث الملوك وحكايات المتصممين لعل الله يفرج ما بقلبي من الهم الشديد ويذهب عني البكاء والعديد».

ويشتغل الحكى في لحظة مرتفعة في حديثها الحرية في حكاية الملك النعمان ليكسر الإيقاع بحكاية العاشق والمعشوق. وتتحوّل هذه الحكاية من فرع إلى صلب

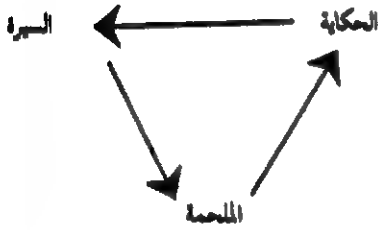
حردوب يعلم حين أرسلها أنها ابنته. وحين علم إفريدون أن ابنته أصبحت جارية عند الملك النعمان أرغى وأزبد وقرر أن ينتقم منه. أما الخزرات الثلاث، فقد وهبها الملك حردوب لابنته إبريزة (٦٦). وحين التقت إبريزة بالملك النعمان قدمت له الخزرات الثلاث فأعطى كل ابن من أبنائه خزرة، غير أن شركان رمى الخزرة من غضبه حين علم بأن والده قد أنجب توأما. ولما التقى بإبريزة طلبت منه أن يهبها الخزرة التي أعطاهها له والده (٦٧).

وهنا تلعب الخزرة دورا حيويًا في الحكاية. فلقد بيعت نزهة الزمان جارية لأخيها شركان الذي لم يكن يعرفها، ودخل عليها فعلقت منه في تلك الليلة، وأعلمته بذلك ففرح فرحاً شديداً، وبعد أن أكملت حملها أنجبت بنتا. وكان من عاداتهم أن يسموا المولود في اليوم السابع، فجاءها ليرى ابنته وسميها وانحنى ليقبلها فوجد في عنقها خزرة من الخزرات الثلاث التي جاءت بها الملكة إبريزة، فلما عاين الخزرة أدرك عمق المأساة التي حدثت له. لقد غاب عقله واشتد به الغيظ وارتجف قلبه ولحقه الارتعاش وأطرق برأسه في سرارة وغطاب عن الدنيا فلما أفاق صار يتمعّب. وأبلغ نزهة الزمان أنها أخته فلما عرفت غابت عن صوابها وبكت ولطمت وجهها وقالت قد وقعنا في ذنب عظيم. ولقد خفف من وقع المأساة أنه لا يد لهما فيما حدث فهذا قدر الله علينا لأمر أراد (٨٧، ٨٨).

وقد أنهت الخزرة الثالثة - التي أخذتها إبريزة - الصراع بين الملك ورومزان وابن أخيه كان ما كان. فإنه بعد أسره قرر رومزان أن يقتله ولكن جاريته ومربيته التي كانت تصاحب أمه ساحة ولادته أخبرته أن كان ما كان أخوه، وحتى يصدق كلامها أخبرته بالخزرة التي حفظتها أمه له.

وقد ربته هذه الجارية وعلقت له الخزرة. ونفذت ما أمرها به الملك حردوب من أن تخفى أمره. وهي ترى أنه

في التراث الشعبي له حركة دائرية تبدأ بالقص البسيط، ويأخذ هذا القص في التعقد بظروف احتياجات الجماعة القومية والاجتماعية لتتمسك بروح وحدتها فيتحول القص إلى سيرة. وقد يتم تكسر السيرة سرهما لتحول إلى ملحمة. وقد لا تتحول إلى ملحمة في تكسرهما وإنما تعود للبدرة الأولى وهي الحكاية.



هذه الدورة تمثل دورة الحياة للحكاية الشعبية. وطبيعي أنه ليست كل حكاية تتطور إلى سيرة، كما أن كل سيرة لا تدخل في ميدان التطور لتصبح ملحمة، ولكن السيرة بالقطع تتحول إلى حكاية أو تمتص قبل عملية التحول لتدخل عالم سيرة أخرى.

إن الفصيل في ذلك هو الظروف التاريخي المرتبط بالحقس القومي الذي يحدد حركة القص وعملية التحول.

لقد ولدت هذه السيرة إبان القوة العباسية. وقد كان الصراع العربي / الرومي على أشده في تلك الفترة. هذا العصر يعد قمة عصر القص في الأدب العربي. لقد كان عصر الفناء قد انتهى تماما ودخل الشعر الرسمي دائرة البلاط وخاصة المثقفين، واحتل القص في حياة الجماعة الشعبية مكانا كبيرا، وعرفت قصص خاصة بأبطال الشغور مثل عبدالوهاب بن يخت وأبي محمد البطال. وقد بنيت قصص كثيرة عن هؤلاء الأبطال تحمس لها جمهور العامة، ووجد القصص فيها لذة التأثير على السامعين

كامل في حكايات (ألف ليلة وليلة)، فتأخذ من الليالي حوالي ستاً وثلاثين ليلة.

تبدأ الحكاية بزواج الملك سليمان وإعجابه ابنا سماء تاج الملوك. ولما كبر صرح إلى الصيد والتقى بشاب يسمى عزيز. ويحكى عزيز حكاياته مع ابنة دليلة المقتالة. وتنتهي مأساة عزيز بفقد رجوله وحمله صورة ادهت الفناء أنها لأختها. فتبدأ قصة تاج الملوك مع دنيا ابنة الملك شهرمان وتنتهي القصة بزواج تاج الملوك فيها لتعود إلى الحكاية مرة ثانية.

وفي الليلة الثامنة والستين بعد المائة، يخرج كان ما كان إلى البرية تاركاً قصره فيلتقى شاباً اسمه صباح يحكى له قصته، وتنتقل الحكاية إلى أخرى، وهي حكاية كهرداش، ويعود السرد الحكائي إلى كان ما كان. ويتوقف ليحكى حكاية على لسان جارية من الجوارى إلى كان ما كان. وهي طرفة موضوعها حشاش افتقر فصار يمشى في الأسواق، فذهب إلى الحمام وأخرج قطعة حشيش وبلعها. وتختتم الحكايات الثانوية داخل الحكاية الأم حين يقضى على البدوى الذي عذب نزهة الزمان فإنهم حين أرادوا قتله سألكهم إن حكى لهم حكاية عجيبة هل يعرفون عنه؟ فقص الحكاية لتكون سببا في قتله.

إن هذا الحكى المتعدد كان لمحاولة تحويل السيرة إلى الحكاية الشعبية.

*

وهنا يبقى سؤال: إذا كانت «حكاية الملك النعمان» في أصلها سيرة فلماذا تحولت إلى حكاية؟

إن دخول الحكاية إلى السيرة أو العكس ليس بمستغرب وليس فريدا في هذه السيرة. فالسرد القصصي

من القيسية. وهذا ما أدى إلى ظهور سيرة ذات الهمة. وقد رويت ذات الهمة وتشكلت السيرة من قصص البطولات التي رويت لفترات طويلة وتكررت روايتها حتى أصبحت جزءاً من حياة الجماعة الشعبية.

وأرجو ألا يتطرق إلى الذهن أني أقصد أن السيرة تاريخ أو لها علاقة بالتاريخ، وإنما هي التاريخ الذي تتمناه الجماعة لها. فالجماعة في السيرة الشعبية تصنع التاريخ بطريقة شعبيتها. وليس المهم أن يكون ما يحدث في السيرة قد حدث في الواقع، ولكن المهم أنه قد حدث في الذهن. ومن هنا، كان المؤرخون يهاجمون السير الشعبية لأن الجماعة الشعبية تراها تاريخاً حقيقياً. وفي الحقيقة، لقد وجدت الجماعة نفسها وتاريخها في السير الشعبية بينما لم تجد نفسها أبداً في التاريخ المدون المحقق، الذي بدوره كثيراً ما يلجأ إلى الحكايات الشعبية التي كانت البذرة الأولى للسيرة. ففي رواية عن البطال قال:

«انفردت مرة ليس معي أحد من الجند وقد سمعت خلفي مخلعة فيها شمير، ومعني مندبل فيه خبز وشواء فبينما أنا أسير لعلني ألقى أحداً منفرداً أو اطلع على خبر، إذ أنا بستان فيه بقول حسنة، فنزلت وأكلت من ذلك البقل بالخبز والشواء مع النقل، فأخذني إسهال عظيم فمت منه مراراً. فحلفت أن أضعف من كثرة الاسهال، فركبت فرس والاسهال مستمر على حاله، وجعلت أخشى إن أنا نزلت عن فرسي أن أضعف عن الركوب، وأفرط بي الاسهال في السير حتى خشيت أن أسقط من الضعف. فأخذت بمنان الفرس ونمت على وجهي لا أدري أين يسير الفرس بي، فلم أشعر إلا بقرع نعال على بلاط، فأرفع رأسي فإذا دبر وإذا قد خرج منه نسوة بصحبة امرأة جميلة جداً، فجعلت تقول

الذين كانوا يشعرون بالراحة لوجود مثل هؤلاء الأبطال. وهنا أخذت تتخلق السيرة من حكايات هؤلاء الأبطال. ولما كان التاريخ حياً والمعارك مازالت دائرة وليس في خلفاء بني العباس من يمكن أن يكون بطلاً للجماعة ففي صحوة التاريخ لا تستطيع الجماعة أن تجعل من خليفة معاصر لها تعرف أخطائه بطلاً من أبطال سيرها. وهنا عادوا إلى الماضي فكانت سيرة الزهر سالم / الذي شك في تاريخه حية تمثل بطولة جماعة منهم - تغلب - وكان عنتره الذي يمثل بطولة مجهولة ولكن إمكان حدوثها قائم ممثلاً - لبنى عباس - وفخراً للعبدانيين، في غياب الخليفة العربي الممثل لقوتهم.

هنا خرجت سيرة الملك عمر النعمان، بلازمان. وكان خروجها بلا زمان عاملاً مهماً من عوامل تكوينها وأيضاً من عوامل نهايتها. فالملك النعمان لا وجود له في تاريخ الأمة العربية. وتستطيع السيرة أن تضيف إليه القوة أو الضعف دون أن تكون هناك تهمة موجهة إلى الراوي أو إلى الجمهور. ومن هنا انطلق الخيال يمزج الواقع بالخيالي ويدخل في الحكاية أحاسيسه تجاه حرب الروم، بقطع النظر عن تاريخيتها.

كانت هذه السيرة مخالفة لواقع السير المتخلقة في عصرها أو التي تخلقت بعدها بأن جميع السير العربية لها علاقة ما بالتاريخ، فإما أن أبطالها وجدوا بالاسم فعلاً أو أنه يشك في وجودهم.

وحين تحرك الزمن وتغير الواقع التاريخي للمنطقة، لم يكن للسلطة المركزية في بغداد تأثير ضار على الجماعة بل على العكس تحول خلفاء بني العباس إلى قوة روحية لهم أكثر مما هم قوة دنيوية. وقد ازداد الصراع العربي الروحي حدة. وازداد القص قوة وتعقيداً في التعبير عن بطولة الجماعة. وفي أرض الشام التي تمثل حركة الإبداع لهذه السيرة، فقدت السيرة علاقتها بالجماعة، وأخذ التحول نحو الأبطال الذين كان لهم اسم في عالم بطولتهم. وكان على الرواة أن يتفننوا بأمجاد رجالاتهم

جاهل ردى. كما يروج عليهم سيرة عشرة المكذوبة، وكذلك سيرة البكرى والدنف وغير ذلك»^(٨).

ولقد سقط من جميع النصوص المطبوعة حديثا التى روت الحكاية لحظة المصارعة التى تمت بين إبريزة وشركان وأوقعته فيها. كان واضحا أن هذا تم سهوا من الطباعة وليس شيئا يرد إلى الراوى، برغم أن أحمد رشدى صالح - فى طبعة دار الشعب - لم يحاول أن يكمل هذه السقطة. لقد أشارت الحكاية إلى موقف المصارعة بما يدل على أنه سقط من النص، فإنها حين رأت شركان الذى هزمته فى المصارعة بهندل الأبطال «عظم قدر شركان عندها وعرفت أنها لم تصرعه حين صرعته بقوتها بل بحسنها وجمالها» (الليلة ٦٦). وتذكر جارتها فى نهاية الحكاية وهى تروى ما حدث بين شركان وإبريزة لابنها:

«كان أخوك الملك شركان قد تقدم على الجيوش وانعزل وحده عن عسكره فوقع عند أمك إبريزة فى قصرها، وكنا قد نزلنا وإياها للمصراع فصادفنا ونحن على تلك الحالة فتصارع مع أمك فغلبته لباهر حسنها وشجاعته» (الليلة ١٧٢).

وما حدث للبطل مع المرأة الرومية يتكرر فى سيرة الملك النعمان، ويستبدل البطل بشركان وتسمى الفتاة إبريزة، فهى تصارع صاحباتها وتوثقهن ثم تصارع الصحاح وتغلبه ثلاث مرات. تصور السيرة لحظة الصراع فى صورة جنسية جمالية وهى قد نادته:

«يا مسلم تقدم قبل أن يهجم علينا الصباح بنوره الوضاح وكان عليها قميص مقصَّب مطرَّز باللعب ولها أريمة عشر ذؤابة تتحدر على أكتافها ثم على الكفل يذهل من له نظره، وهو يحكى غلام الليل إذا غسق لها عنق كأنه الغزال الأحور والشعر عليه ينحدر

بلسانها، أنزلته، فأترلنى فغسلن عنى ثيابى وسرجى وفرسى، ووضعننى على سرير وعملن لى طعاما وشربا فمكثت يوما وليلة مستويا، ثم أقمت بقية ثلاث أيام حتى ترد إلى حالى، فبينما أنا كذلك إذ أقبل البطريق وهو يريد أن يتزوجها، فأمرت لفرسى فحول وعلق على الباب الذى أنا فيه وإذا هو بطريق كبير فيهم وهو إنما جاء لخطبتها، فأخبره من كان هنالك بأن هذا البيت فيه رجل وله فرس فهم بالهجوم على فمئنته المرأة من ذلك وأرسلت تقول له: إن فتح عليه الباب لم أقض حاجته، فشاه ذلك عن الهجوم على، وأقام البطريق إلى آخر النهار فى ضيافتهم ثم ركب فرسه وركب معه أصحابه وانطلق. قال البطل قال البطارقة: فهضمت فى إثرهم فهمت أن تمنعنى خوفا على منهم فلم أقبل، وسقت حتى لحقتهم. فحملت عليه فانفجر عنه أصحابه، وأراد الفرار فالحقه فأضرب عنقه واستلبته، وأخذت رأسه مسمطا على فرسى، ورجعت إلى الدبر، فخرجن إلى ووقفن بين يدى، فقلت اركبن، فركبن ما هنالك من الدواب وسقت بهن حتى آليت أمير الجيش فدفعتهن إليه، فنقلنى ما شئت منهن فأخذت تلك المرأة الحسناء بميينها فهى أم أولادى»^(٨).

والغريب أن يذكر هذه الحكاية الإمام ابن كثير على أنها من تاريخ البطل دون أن يشكك فيها، بينما يهاجم فى حديثه نفسه عن البطل سيرة ذات الهمة التى يمثل واحدا من أهم أبطالها. فهو يرى أن «ما يذكره العامة عن البطل من السيرة المنسوبة إلى ذات الهمة والبطل والأمرير عبدالوهاب والقاضى عقبة فكذب وافتراء، ووضع بارد وجهل وتخط فاحش لا يروج ذلك إلا على غبى أو

وتتحول إبريزة إلى ألوف حتى يغادر الصحصاح بلاد الروم لتأخذ إبريزة طريقا آخر مختلفا عن ألوف.

وإذا كانت ألوف قد ورثت إبريزة وتوسعت صورتها، فكذلك ورث عقبة شخصية شواهي ذات الدواهي. لقد تكاملت صورة الشر فيه بحيث لم تعد شواهي بجوار عقبة إلا الشخصية الأولية التي تخلقت منها صورة عقبة. وصورة شواهي في شكل حكاية عمر النعمان في (ألف ليلة وليلة) قد تقلصت صورتها الشريرة عن الصورة التي رسمت لعقبة. لقد جعلت ميلاده خارقة من خوارق البشر فإن أمه عالية حين كانت حاملا به :

«نات فرأت في منامها ولذبت أحلامها كأن الأرض تولزلت وعسرج من الأرض شخص أهور بطير من عينيه الشرر شيع المنظر وعلى وجهه حية رقطاء، وإن ذاك الشخص أقبل على غالية ومد يده إلى بطنها، وقال إن تقره على إبليس عند قدومه وبفرح الكفر بحضوره، فلقد تعكست الأرض عند نزوله، ولقد سمعت من الذين يسترقون السمع بأنك ألغن أهل زمانك وأعشت أهل الأرض وإن إبليس مشتاق إليك وسيطرح مصائبه عليك، وهو ينادي؛ واشوقاه إلى الخناس فتنة الناس الوسواس، ثم نادى يا غالية أكرمي مثواه، فإنه قرة عيني أبها الحرة، وهو شريك أبو مرة»^(١٢).

وإذا كان عقبة قد ورث شخصية شواهي ذات الدواهي، فإن (ألف ليلة وليلة) قد احتفظت بصورتها الفريدة باعتبارها امرأة قادرة على صناعة الشر تقف بجوار أبطال الشر في السير الشعبية: عقبة وجوان وسفرديس ودليلة المحتالة.

وعلى كل، فإذا كانت سيرة ذات الهمة قد امتصت سيرة الملك النعمان فإن (ألف ليلة وليلة) جعلت السيرة في الحكاية الشعبية، فجمدتها واحتفظت بمعاملها سيرة شعبية كان يمكن أن تضع.

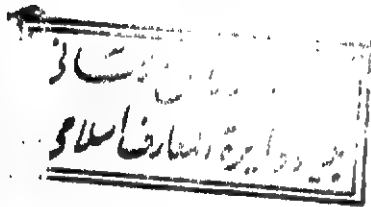
كأنها عقارب، إذا لسعت العشاق لا ينفع من لسعها لرباق، وتمصبت بمصابة من الجوهر وهي على جبينها ترهر، والصحصاح حين نظر إلى جمالها تخير، لأنه رآها فتنة لأهل الأرض. في طولها والعرض، فحمل عليها وهو محترس على أخذها، وقد تعلق به وتعلق بها، فما هي إلا وقد وقعت يده على خصرها فغاصت أنامله في طيات أعكانها، وهبت عليه روائح المسك من أردافها وإذا ببطيخة عبيدي تحت تكة سروالها عند ذلك استرخت بعضاء وقل حيله وقواه وزادت لوعته وبلاء، وبقي في مقام الحيرة والخطر، وتأوه وبان لها منه التقصير، وعلمت أنه بطل نحرير، ولكن ما حصل له ذلك إلا بهركة الشيخ الكبير، عند ذلك أسرته وبقي في يدها مثل الزعفة في الريح العاصف وصار بهتز كأنه الولهان الخائف. قال الراوي: ثم رفعته وأبقت به إلى الأرض، وقعدت على صدره بكفلها فغاب الصحصاح لما أحس بذلك الكفل الذي كأنه تل من رمل أو جبل»^(١٣).

لا أظن أن الحذف الذي تم في (ألف ليلة وليلة) لهذا الحدث كان مقصودا. ولا أظن أن التصوير الجنسي كان له دخل في ذلك أيضا. فرواة (ألف ليلة) وكذلك علماءنا القدامى لم يكونوا يرون في ذكر الجنس في كتبهم عيبا أو عارا، فابن قتيبة يذكر:

«وإذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التماسع على أن تصمر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم وإنما المائم في شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب»^(١٤).

المواش

- (١) انظر مقدمة كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية، تحقيق وتقديم: محسن مهدي، لندن: بريل، سنة ١٩٨٤، ص ٤٥.
- (٢) المرجع نفسه، ص ١٣.
- (٣) Heroic epic & Saga; ed., Felix, J. Olms. Bloomington. Indiana University Press. 1978. «p. 144».
- (٤) Ibid.
- (٥) الدكتور مجرى كراب. علم الفلكلور. ترجمة رشدي صالح. القاهرة. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. ١٩٦٧. ص ٢٢٩.
- (٦) سهر القلماوي. ألف ليلة وليلة. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٣. ص ٣٠٩.
- (٧) المرجع نفسه، ص ١١٣.
- (٨) الحافظ بن كثير الدمعقي. البداية والنهاية. بيروت: ج ٩. ص ٣٣٢.
- (٩) المرجع نفسه، ص ٣٣٤.
- (١٠) الأميرة ذات الهممة، مصطفى الباني الحلبي، القاهرة، ١٩٦٣، المجلد الأول، الجزء الرابع، ص ٣٥٢، ٣٥٣.
- (١١) الإمام الحافظ ابن قتيبة الدينوري، كتاب حيون الأخبار، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٢٤ - ص ٥.
- (١٢) الأميرة ذات الهممة، سبق ذكره، المجلد الأول، الجزء الخامس، ص ٤٧٢.



الدوائر المتشابكة

دراسة فى الصياغة الروائية المصرية

لحكايات ألف ليلة وليلة

نموذج من «دليلة المحتالة وعلى الزيق»

أحمد درويش *

ويكتبون؟ أولئك الأفضاذ فى الأدب
الشرقى^(١).

ولعل هذه العبقرية القصصية، للكاتب المصرى
المجهول الذى أعطى لحكايات (ألف ليلة) فى مجملها
صياغتها الأخيرة، هى التى طورت الانطباع الذى كان قد
تكون إزاء أصول هذه الحكايات فى عهد ترجمتها الأولى
بأنها حكايات «باردة» إلى ذلك الانطباع المنبهر الذى عبر
عن جانب منه ماكدونالد الذى يمكن أن نلمس الفارق
بينه وبين شهادات مؤرخى الأدب العربى القديم عن
النسخة القديمة، بقول ابن النديم المتوفى ٣٨٥ هـ عن
حديثه عن (ألف ليلة):

«والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل
الإسكندر... واستعمل لذلك بهذه الملوك هزار
أفسانه ويحتوى على ألف ليلة، وعلى دون
المائتى سمر، لأن السمر ربما حدث فى عدة

كثيراً ما اهتم الدارسون الغربيون الذين تناولوا
(ألف ليلة وليلة)، بما أسموه «عبقرية الكاتب المصرى
المجهول» الذى ارتقى بهذه الحكايات الشائعة إلى مصاف
المراتب الأولى من الفن القصصى العالمى. ولقد كان
ماكدونالد يتساءل:

«من هو ذلك الفنان أو الفنانون المصريون
الذين كتبوا قصص معروف وجودر وأبو قير؟
ومن الذى ابتكر حكايات الأحذب، وحكاية
مزين بغداد؟ ومن هو الذى كتب قصة علاء
الدين بالمرية؟ إن هذه الحكايات جميعاً فيها
من الواقعية المباشرة الإنسانية، ما يرى القراء
الغربيون أنه يبين كل المبانة ما فى القصص
الفارسية أو الهندى من بعد عن الواقع... ما
هى سيرة أولئك الرجال وكيف كانوا يعيشون

* أستاذ الأدب المقارن، كلية دار العلوم بالقاهرة.

ذلك من التعود على نسيج الحكاية امتثالاً لمبادئ آداب مخاطبة الملوك، بل إن هذه السدة عندما انتقلت إلى مصر في العصر الفاطمي ووجدت هذا الفن القصصي قد نما وترعرع، لم تتردد في استخدامه كما هو في بعض الأحابيين لخدمة أهداف الدعاية والسياسة، فلقد قيل :

«إن رهبة حدثت في قصر العزيز بالله (الفاطمي) فتناقلتها الأفواه ورددها الأندية فطلب إلى شيخ القصاص يومئذ يوسف بن إسماعيل أن يلهم الناس عنها بما هو أروع منها، فوضع قصة عشرة ونشرها تباعاً في اثنين وسبعين جزءاً سميت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم»^(٤).

ولاشك أن منهج «الإلهاء» الدعائي هذا، قد اتبع في كثير مما نَجده من نماذج بين أيدينا اليوم في القصص الشعبي في (ألف ليلة) وغيرها، وهو منهج أفاد التراث الأدبي كثيراً، ربما من حيث لم يرد، غير أن القصاص المصري، لم يكن يجلس فقط في انتظار أوامر الإلهاء، وإنما كان يتوجه إلى جمهوره الذي كان يمثل بالنسبة له ما تمثله وسائل الإعلام والترفيه المعاصرة، وكان ينتظر منه وجبة التسليية المسائية في المجالس والمنتديات والمقاهي، وكان رزق هؤلاء القصاصين يتحدد على قدر ما لديهم من القصص، وهم حرصون على أن لا ينضب المعين لكي لا تنقطع أسباب الرزق، ومن ثم فقد كانوا يميلون في بعض الأحيان تناول القصص المراقى أو الهندي أو الفارسي مع مزجه بالطابع المصري القصصي، وإيجاد ألوان من التوالد تتم في شكل قصص فرعية أخرى قد تكون ذات أصول مغايرة لأصول القصة الرئيسية، ونحن نلتقي بهذا النمط كثيراً في (ألف ليلة)، وربما كان من أكثر حكاياته شهرة «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة الهشالة وبنيتها زينب النصابة»^(٥)، التي نود أن نقف في هذه الدراسة أمام تحليل بنيتها ودلالاتها الفنية المتعددة.

ليال، وقد رأيت به تمامه دفعات وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث»^(٦).

وما بين هذه المرحلة التي كان يوصف فيها القصص الغفل لـ (ألف ليلة) بالبرود والفتالة، شأنه في ذلك شأن قصص الحكمة والموعظة من جهة، والمرحلة التي انتهت إليها صياغتها الفنية في مصر في القرن السادس عشر الميلادي/ العاشر الهجري من جهة أخرى، لعب قلم القصاص المصري المجهول دوراً مهماً في تطوير فن القصص العربي، ونحوه من الطرفة أو النادرة أو الخرافة إلى القصة والرواية بمعناها الفني، وكما يقول ليطمان،

«فقد اتخذ الأدب القصصي في مصر شكلاً لا عهد للأدب العربي به، ذلك هو شكل القصة بالمعنى الذي نفهمه من كلمة Ro-man في اصطلاح الفرنك، فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل Fable والأقصوصة Conte والحكاية Nouvelle»^(٧).

هذا النوع من التطوير كان لابد أن يتم على يد قصاص يمتلك القدرة على التطويل والتحليل والعلم بطرائق النفوس، وتوجيه الحديث إلى طبقة هريضة من «الجمهور»، وهي خصائص لم تتكامل لدى القاص العربي القديم في الحجاز أو الشام أو العراق حين سادت نفمة الإيجاز في القول وشعارها «حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق»، وساد منطق توجيه الخطاب إلى الملوك وما يتطلبه من تلميح ينفى عن التصريح وصمت لا يقل زينة عن الكلام، وتأثرت كتب الخطاب النثري، بما ترجم عن الفارسية في هذا المجال من الحديث عن «آداب المجالس». وقد بعد القصاص المصري عن كل ذلك، وانطلق في فن الحكاية مفصلاً ومطولاً ومحللاً، استجابة لخصائص عرقية وبنيوية قديمة، ساعده عليها فيما يبدو تأخر وجود سدة الخلافة العظمى في مصر، وما يتبعه

وتتكون الحكاية من ثلاث حكايات تم المزج بينها، وننسى الحكايات الثلاث مكانياً إلى القاهرة وبغداد وعالم السحر، وتنسى زمانياً في الحكاية إلى عصر الخليفة هارون الرشيد ببغداد، وصلاح المصري مقدم ديوان مصر، لكن ذلك الانتماء الحكائي لا يتطابق بالضرورة مع الانتماء الواقعي الذي يمكن الاستئناس في تحديده ببعض الإشارات اللغوية والتاريخية الواردة في الحكاية كما سنعود إلى ذلك فيما بعد، في محاولة للاقترب من زمن الحكاية وزمن الصياغة.

وتبدأ الحلقة الأولى من الحكاية على النحو التالي:

«كان في زمن خلافة هرون الرشيد رجل يسمى أحمد الدنف، وآخر يسمى حسن شومان، وكانا صاحبي مكر وحيل، ولهما أفعال عجيبة، فبسبب ذلك خلع الخليفة على أحمد الدنف خلعة، وجعله مقدم الميمنة، وخلع على حسن شومان خلعة وجعله مقدم الميسرة، وجعل لكل منهما جامكية في كل شهر ألف دينار، وكان لكل واحد منهما أربعون رجلاً من تحت يده..»

وكان في البلدة عجوز تسمى دليلة الهتالة، ولها بنت تسمى زينب النصابة فسمعتا المناذى بذلك، فقالت زينب لأُمها الدليلة: انظري يا أُمي هذا أحمد الدنف، جاء من مصر ولعب «مناصف» في بغداد إلى أن تقرب عند الخليفة وبقي مقدم الميمنة، وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدم الميسرة.. ونحن معطلون في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا، وكان زوج الدليلة مقدم بغداد سابقاً، فقالت زينب لأُمها، قومي اعلمي حيلاً ومناصف، لعل بذلك يشتهر لنا صيت في بغداد وتكون لنا جامكية أبنائنا..»

ويقدم هذا المشهد الأول من الحكاية مسرح الأحداث وعناصر الصراع الرئيسية، فالمسرح يتجسد في بغداد عاصمة الخلافة، التي جاء إليها من مصر أحمد الدنف ولعب مناصف^(٦) إلى أن تقرب إلى الخليفة فأُسند إليه جانباً من السلطة يتمثل في شغل منصب مقدم الميمنة في شرطة بغداد والتمتع بالمزايا التي تتبع ذلك المنصب من راتب كبير وأحوان معتمدين ونفوذ ينادى في الشوارع باحترامه باسم الخليفة، وهذه المزايا هي التي سوف تحدد أطراف الصراع، فسوف يستيقظ ورثة السلطة السابقة في المنصب ذاته ممثلين في أرملة مقدم الشرطة السابق «الدليلة» وابنتها «زينب» اللتين رأيا إمكان تحدي السلطة الجديدة من خلال لإزعاج «الأمن العام» إثباتاً للمقدرة وطلباً لعودة المزايا السابقة ممثلة في عودة راتب الزوج السابق، وطمعاً في الوصول إلى منصب آخر من مناصب الدولة الكبرى وهو مسؤولية أهرج حمام الرسائل، التي هي «أعز على الخليفة من ولده» والتي كانت بعض مسؤوليات زوج دليلة. صراع إذن بين السلطة الحالية والسلطة السابقة، بين القوة الظاهرة والقوة الخفية، وأخيراً بين عالم الرجال وعالم النساء. ولربما يشير هذا المشهد الأول، إلى جانب مسرح الأحداث وتحديد أطراف الصراع، تساؤلات حول الاقتراب من تحديد زمن وقوع الحدث وزمن صياغته، والواقع أن محاولات من هذا الطراز كانت تبدو لدى بعض الدارسين مستعجلة في بداية الاهتمامات الحديثة بـ«ألف ليلة» كما كانت تقول الدكتور سهر القلماوي:

«من الصعب أن نحدد لليالي عصرًا بعينه، ومن الصعب أن نحدد للقصة بعينها عصرًا معينًا، ولكن هذه الصعوبة في أمر البيعة لا تهم كثيراً»^(٧).

غير أن هذه الصعوبات بدت أقل مناعة عند باحثين آخرين، حاولوا تحديد زمن الصياغة في مجمله،

فرأى وليم لاين^(٨) أن العمل تمت صياغته بين ١٤٧٥ و ١٥٢٥، ويرى أحمد حسن الزيات أنها دونت ما بين عامي ١٥١٧ و ١٥٢٦ وبنى رأيه على أن أقدم مخطوطة معروفة هي التي نقلها رجل إلى الشام من طرابلس وكتب عليها تاريخ امتلاكها عام ٩٤٣هـ الموافق لعام ١٦٣٦م، فإذا افترضنا أنها دونت قبل هذا التاريخ بعشر سنوات أي عام ١٥٢٦، وهو الزمن الأقرب، وعلمنا ورود مصطلحات كالباب العالي وبعض النظم العثمانية التي لم تعرف في مصر إلا بعد دخول العثمانيين ١٥١٦، أمكن حصر التدوين في هذه الفترة^(٩). ولقد حاول باحثون آخرون أن يفتربوا، من خلال الإشارات اللغوية والتاريخية، من معرفة زمن الحدث المحتمل. وفي القصة التي بين أيدينا كثير من الإشارات، التي تساعد على الاقتراب من الزمن التاريخي، فهناك بعض المصطلحات اللغوية المستخدمة، التي يمكن أن تقودنا إلى فترات زمنية معينة. فمصطلح «المهندس» يتردد في الحكاية أكثر من مرة، تقول دليلة: «إن لى بيتاً كبيراً قد خضع وصلبته على خشبة وقال لى المهندس اسكني في مطرح غيره لربما يقع عليك»^(١٠). ونستطيع أن نصعد بهذا الاستعمال حتى القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي؛ فابن منظور (٦٣٠ - ٧١١هـ) يذكر في لسان العرب، كلمة المهندس ويفسرنا بأنها تعنى «المقدر مجارى المياه والقنى واحتفارها حيث تخفر وهو مشتق من الهنداز وهي فارسية»^(١١)، وإلى القرن نفسه أيضاً تعود كلمة «الخازندار» التي تستخدم في الحكاية وتعود إلى مفردات المعصر المملوكي. لكن «أندره ميكيل»^(١٢) يستطيع أن يصعد بنا قرناً آخر من خلال استخدام كلمة «جامكية» بمعنى الأجر أو الراتب، فقد استخدمت بهذا المعنى في نهاية المعصر السلجوقي في أواخر القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي وقد تساعد في هذا الاتجاه التنظيمات الإدارية الواردة في الحكاية مثل «أبراج الحمام»، ووجود تنظيم عال لها ممثلاً في وظيفة «براج السلطان» التي

أنشئت في عهد صلاح الدين الأيوبي ت ٥٨٩هـ/ ١١٩٣م، أما تشكيلات جماعات الشطار التي تقوم الحكاية الأولى عليهم ممثلة في أحمد الدنف وحسن شومان، وتتصل بها الحكاية الثانية مع بطلها على الزريق، فيمكن أن تكون لها دلالاتها من خلال تلمس الوجود الحقيقي أو المتخيل لبعض الشخصيات في بغداد أو القاهرة، وتأثير ذلك على تحديد التاريخ الحقيقي للحدث^(١٣). فشخصية أحمد الدنف تعود إلى الأدب الشعبي المصري وترجع إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، ويحتمل أن تكون قد شاعت التسمية لدى جماعة الشطار وقطاع الطرق، فقد ثبت أن هناك قاطع طريق يحمل هذا الاسم، أعدم في مصر ٨٩١هـ/ ١٤٨٦م، وكذلك بالنسبة لشخصية على الزريق الذي كان رئيس عصابة في بغداد في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، مع أن الحكاية تجعل القاهرة مقراً لبدايته، وبغداد مسرحاً لنشاطه، على ما سنرى. وربما يقود ذلك كله من خلال المقاربة والمقارنة إلى أن تكون أحداث الحكاية بحمل وقوعها في عهد الخليفة الناصر ت ٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م، وإلى أن تكون قد دونت في مصر، في القرن الثالث عشر الميلادي أو في أقاليمه.

سوف تكون لحظة دالة، فالراوى يختار أن تتحرك دليلة نحو امرأة رئيس الشاويشة حسن شر الطريق، لكى تلعب عليها النصف الأول لكى يتم الإيقاع بمدنى واقع تحت الحماية المباشرة لشرطى، وبعد أن يتحدد ميدان اللعبة الأولى، توضع على الفور الخطة بما فيها من وسائل التمويه، واكتشاف نقطة الضعف، وتحديد الهدف القريب، الذى قد يلوح فى نهايته أو قبلها هدف آخر يتم وضع خطة جديدة له طلباً للحماية أو النكاية، ومن ثم ينشأ فى بناء الحكاية ظاهرة النمو والتوالد، لتقترب من الدائرة الواسعة للرواية وتهرب من الدائرة الضيقة للحكمة والمثل.

إن وسائل التمويه تكاد تشكل العمود الفقري لانسحاب الخطة وليونتتها وقابليتها لإدخال الإيهام بالتصديق على شرائح مختلفة متعاقبة والتعامل مع كل شريحة بما يتلاءم معها، فدليلة تبدأ بخطتها بالتستر بلباس الدين:

«فقامت ضربت لثاماً، ولبست لباس الفقراء من الصوفية ولبست لباساً نازلاً لكمبها وجبة صوف وتحزمت بمنطقة عريضة، وأخذت إبريقاً وملأته ماء لرقبه وحطت فى فمه ثلاثة دنائير وغطت فم الإبريق بليفة وتقلدت بسبح قدر حملة حطب، وأخذت راية فى يدها وفيها شراميط حمر وصفر، وطلعت تقول الله الله، واللسان ناطق بالتسبيح والقلب راكض فى ميدان القبيح».

ومن خلال هذا القناع سوف تختار دليلة حقبة البواب الشيخ على المغربي حارس منزل رئيس الشاويشة الذى يطلب شربة ماء تبركاً فيتنثر أمامه من الليفة عنفاً الدنائير الثلاثة التى يقبل التقاطها لأنها هدية من السماء، تتحول بين يديه إلى «رشوة مباركة» فى إشارة إلى قدم العلاقة بين أعياء الدجل الدنى والنفع المادى.

حلقات الصراع بين القوة الظاهرة والقوة الخفية، السلطة الحالية والسلطة السابقة المشرقية، القوة الخشنة والقوة الناعمة، وهى كلها قوى متضادة، تسمح للراوى بالوصول بسامعه إلى كثير من اللحظات التى تنبهر فيها الأنفاس ويتوهج فيها الخيال.

فى هذا المشهد، تتجدد القوى المضادة من خلال دلالات أسماء الأعلام لأطراف الصراع، ففى الطرف الأول (الرجال) يوجد أحمد الدنف وحسن شومان، ويبدل اسم الأول منهما على المرض الثقيل الشديد والثانى على الشؤم أو على الشوم وهى العصى الغليظة التى كانت تستخدم أسلحة فى صراعات هذه الطوائف^(١٤). وتتجمع إذن فى اسميهما مظاهر التخويف والبأس المعلن، وعلى عكس ذلك تتجسد فى أسماء الطرف الثانى (النساء) صفات القوة الخفية، المحتالة والنصابة. والراوى يقدم لنا فريق الصراع فى الطرف الثانى من خلال قناع نسائى، حتى لو وجد بين أفرادها بعض الرجال، فمحور هذا الفريق دليلة المحتالة التى كان زوجها (ولا اسم له) مقدم بغداد السابق، وترك لها بنتاً متزوجة (لا اسم لها) فأنجبت ولداً هو أحمد اللقيط (لا اسم لأبيه)، ولدليلة بنت أخرى عازبة هى زينب النصابة، وأخ هو رزق السماك (لا اسم لأبيه)، كان رئيس فتيان العراق وقاب لكى يتحول إلى سماك، فالفريق كله ينتمى إلى دليلة وينتسب إليها.

وعلى عكس ما يتوقع السامع من الراوى، لا تبدأ المبادرة من فريق الرجال الذى تولى السلطة لكى يثبت جدارته وهيبته، فالواقع أنه أثبتها قبل أن يتولى، من خلال المناصف، وإنما تبدأ المناورة من خلال فريق النساء من خارج السلطة فى محاولة إثبات عجز من أسندت إليهم مهمة الأمن، أو على الأقل جدارتهن بالانضمام إليهم، وسوف يكون مسرح الصراع هو الجمهور الذى عليه أن يكتوى بنار الفريقين، ولكن لحظة الاتصال الأول بالجمهور، فى بداية لعبة الصراع،

وتولد دائرة ثالثة تتشابهك مع الدائرتين السابقتين عندما تتجه إلى الحاج محمد الصباغ الذي تبدو المعلومات المتصلة به، وقد توافرت من قبل عند دليته، وليست وليدة اللحظة أو الحدىس أو السؤال، كما كان الأمر فى الدائرتين السابقتين، فهو شره طماع وهنده بيت خالٍ صالح للإيجار، والخطبة السريعة أن تفهمه أن بيتها آبل للسقوط، وأن المهندس نصحتها بإخلاقه رثما يصلحه وأنها لا تريد أن يتعرض ابنها وابنتها للمتعاهب، وتريد أن تزجر منه بيته شهراً أو شهرين. وبعد مساومات يوافق ويعطيها ثلاثة مفااتيح للبيت والقاعة والطبقة، فتصطحب الفتى والفتاة، والمسافة بينهما محفوظة، ويدخل الثلاثة على التوالي، تدخل الفتاة البيت على أنه بيت الشيخ أبى الحملات، ويدخله الفتى على أنه بيت الأم التى تبحث لبيتها عن عريس، وتضع كلا منهما فى حجرة لتبدأ بعد قليل ضربتها الأخيرة فى هذا المشهد، تفهم الفتاة أنها على وشك لقاء الشيخ أبى الحملات وأنها فقط تخشى عليها شيئاً واحداً، وعندما تسألها الفتاة عنه، تقول لها:

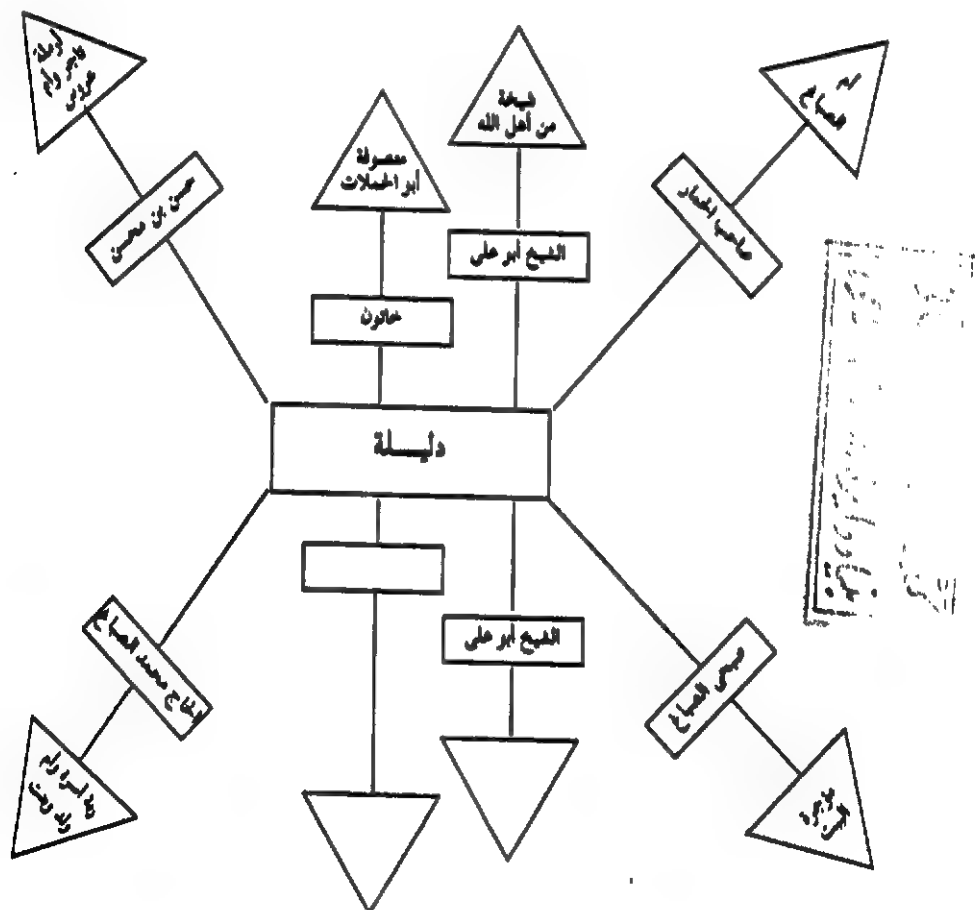
«هناك ولدى أهبل لا يعرف صيلاً من شتاء دائماً هربان وهو نقيب الشيخ، فإن دخلت بنت ملك مثلك لتزور الشيخ بأخذ حلقها ويشرم أذنهما ويقطع لثابها الحريرة».

ومن لم تنصح الفتاة بأن تتجرد من أشياءها الثمينة لتحفظها لها حتى انتهاء الزبارة، وتسلمها الفتاة ما معها، وتعود إلى الفتى لتفهمه أن ابنتها العروس غاضبة وتظن أن أمها تريد أن تزوجها من فتى مصاب بالجدام، وأن الأم وعدتها لتطمئنهما بأن تربها الفتى شبه عار، وطلبت من الفتى أن يعطيها ملابس وما بها من أموال وأشياء لتحفظها له حتى انتهاء الزبارة، ثم خرجت بمجموع الغنيمتين وانسلت من باب بيت الصباغ تاركة الفتاة تنتظر لقاء أبى الحملات، والفتى ينتظر عروسه سيده الجميلات. ونستطيع أن نتصور خلطة المعرفة الشخصية التى هى أساس الاطمئنان والتعامل الجماعى من خلال

وهكذا، تنهاوى العقبة الأولى لتدخل «الشيخة» إلى خاتون الجميلة زوج حسن شر الطريق المحملة بالصيفة والملابس الغالية، وهذفها استدراجها إلى خارج الحمى ونزع صيفتها وملابسها. وينبغى أن توضع الخطبة سريعاً على أساس من «نقطة الضعف» التى لا تعرفها دليته، ولكنها سوف تستشفها بطريقة غير مباشرة عندما تسأل خاتون: «أنا أنظرك مكذرة ومرادى أن تقولى لى ما سبب تكديرك»، وعندما تعلم أنها عاقر وتخاف أن يتزوج زوجها بأخرى، ترسم الخطبة، وهى أن تقودها إلى الشيخ أبى الحملات صاحب الكرامات لكى يفلح عقدها، ويشدها من خلال ذلك معها إلى خارج البيت، وبالطبع لا يوجد أبو الحملات، وعليها أن تجد المكان الملائم لتجربدها من الثياب والذهب. وهنا، يلجأ الراوى إلى توليد مشهد فرعى يعقد ويحل الأزمة فى وقت واحد، ويمثل فى حسن ابن التاجر محسن، الفتى اليافع الذى يجلس على باب محل أبيه فى السوق، ويصر دليته قادمة فى ملابس المتصوفة وعلى مسافة منها تقبل فتاة جميلة، وكانت دليته قد أوصتها منماً للربة أن تحفظ مسافة بينهما فى الخطو، وتلك حيلة مزدوجة الأبعاد من الراوى تضمن حرية الحركة والارتباط والانفكاك، وتشكل الخطبة الجديدة فور رؤية الفتى، تشير دليته إلى خاتون أن تنتظرها بالقرب من موقع نظر الفتى، وتجول جولة قصيرة تعرف فيها اسمه وتعود لتناديه به بعد أن تكتشف نقطة الضعف فيه وهى أنه أولع بالفتاة، فتتحدث له عنها على أنها ابنتها وقد ورثت من أبيها التاجر مالاً كثيراً وهى تخاف عليها من الطامعين، وتريد أن تخطب لها فتى ملائماً من أبناء التجار ليرعاها ويتاجر فى مالها، وقد وقع اختيارها عليه وتريد أن تجمع بينهما فى جلسة يراها فيها على طبيعتها، وتشير إليه أن يتبعهما مع حفظ مسافة بينهم حتى تدبر الأمر. وتضمن الرواية من هذه القصة الفرعية أن يتحقق أمران: مضاعفة الغنيمة، ونفى الريبة من خلال شترك شبه عائلى لامرأة مع بنتها وابنها. وبعد أن تكبر قافلة الصيد، لابد من بحث عن مكان ملائم،

بصاحب حمار غبي، تستدعيه وتفهمه أنها أم الصباغ
وأنها في حاجة لأن تنقل سرهما ما يمكن نقله من
أدوات محل الصباغة وأن تخرب الباقي لتثبت إعصار ابنها
وله لأجل إذا نزل كشف من طرف القاضي لا يجد شيئاً
في المصبغة، وهوى الحمار على المصبغة تحطيماً وتأخذ
هي حماره فتحمل عليه غنيمتها وتستتر عليها السثار

ما أحدثته دليلة في المنصف الأول من رسم شخص
تكره لها عند أطراف عدة، تحمل عند كل منها وجهاً
مختلفاً، مثل خاتون والشيخ أبو علي وحسن بن محسن،
والحاج محمد الصباغ وكذلك عبيد اللذين سوف
ترسلهما إلى البيت الذي حبست فيه الضحايا بحجة
إعداد غداء ليخلو أهل لها، ولتتمكن من الإيقاع



وعمدت إلى بيتها ودخلت على ابنتها زينب. ومن الطرف أن يرى الراوى فى نهاية المطاف أن إفلات دليلة من خيوط الشبكة المعقدة التى نسجتها هى إنما هو «ستر» من الستارة؛ وهى عبارة تسندها اللغة عادة إلى أصحاب النوايا الطيبة عندما ينجيهم الله من بعض المآزق.

وإذا تساءلنا عن «كشف حساب» الجولة الأولى من المنصف، أو الفصل الأول من الرواية، فسوف نجد الحصاد الفنى الأول فى لحظة المكاشفة أو التعرف حيث تمتزج المأساة بالملهامة امتزاجاً شديداً، عندما يلتقى الفتى والفتاة المهبرسان شبه عاريين فى بيت الصباغ، تظنه «نقيب» الشيخ الأبله العارى، وظنها العروس الموعودة، شبه العارية، وفى لحظة واحدة تكتشف ضياع ذهبها وملابسها ويكتشف ضياع نقوده وملابسه، ويلقى كل المسؤولية على الآخر فى اللحظة التى يدخل فيها «الصباغ» بالفداء الذى أحده للمستأجرين الجدد، فيكتشف بداية المأساة ويلقى عليه الفتى والفتاة بالمسؤولية ولا يملك إلا أن يعرضهما بما يسترهما من ملابس، ويسارع فى العودة ليجد كاريته أكبر والعمارأتى على معظم أدوات اهل، وتشابك المسؤوليات ويتعالى الصياح. وعندما يكتشف الحمار ضياع حماره، يكون عدد الضحايا قد وصل إلى أربعة: زوج شاويش، وابن ناجر، وصباغ، وحمار، ويكون المنصف قد هز «الأمن» فى شرائع تمثل القوة ورأس المال وحرف طوائف الشعب الكادحة، وبلغ جانباً من غايته عندما يلتقى الجميع عند الوالى يشكون، ويقول الوالى لهم: «كم عجوزاً فى البلد روحوا وفتشوا عليها واسكوها وأنا أقررها لكم».

مع المشهد الثانى للرواية، يطور الراوى الأحداث بطريقة لا ترد على ذهن صاحب الطرفة أو الحرافة أو الحكاية البسيطة، وهى كلها ألوان قصصية كان يمكن أن تقنع بسلامة المغامر و«ستر الستارة»، ولكن الراوى يريد أن تهرز مناصف دليلة قاعات الحكم، وما دام المشهد الأول قد انتهى بأن أوكل الوالى إلى الناس أمر العجوز

استهانة بها، فالرسالة لم تصل بعد. ومن هنا فإن دليلة تتحرك بمنصف جديد لكى يصل صوتهما أوضح، وتختاره هذه المرة خاطفاً غير معقد ولكنها تعد له كل أركان البناء: التموه و«اكتشاف نقطة الضعف» والخطبة السريعة. ففى ملابس خادمة من خدام الأكابر تذهب إلى حفل عقد قران بنت شاه بندر التجار، وتكتشف نقطة الضعف فى خادمة بلهاء تحمل الأخ الصغير للعروس فتغافلها وتأخذ منها الطفل وترهته عند صائغ يهودى مقابل ذهب بألف دينار، تدعى أنها تحملها إلى بيت شاه بندر التجار وتختفى، وتأتى لحظة المكاشفة لينضم إلى الضحايا الثانى: الصائغ اليهودى وشاه بندر التجار، وليتشروا جميعاً فى أرجاء المدينة للبحث عنها متواعدين على اللقاء فى دكان الحاج مسعود المزين المغربى. وبأخذ الراوى بأنفاس سامعية عندما تتم لحظة المواجهة الأولى ويتعرف عليها الحلاق ويمسك بها، لكنها ما لبثت أن تجدد ثغرة فى نظام التكافل الاجتماعى، وهى الثغرة التى يقيم نظام الفتيان أو الشطار بناء قوياً يعلافاها فى نظمه الاجتماعية الدقيقة التى تعرضها هذه الرواية. أما الثغرة فتتمثل فى السؤال الذى يطرح لصاحب الحمار أحد الممثلين لجماعة «الضحايا»: هل تطلب حمارك أو حاجة الناس؟ ويكون الرد الفورى: حمارى، مؤكداً ثغرة الأنانية التى وسمت العلاقات الفردية فى المجتمع، والتى قدم الراوى فى مقابلها صورة لأحكام العلاقات بين أفراد جماعة «الشطار» أو «الفتيان»، كما يحدث فى تنظيم جماعة أحمد الدنف وجماعة على الزينق، بل تنظيم العلاقات بين الجماعات المتنافسة منها، كما كان الشأن فى العلاقة بين على الزينق الفتى القادم من القاهرة إلى بغداد ليلحق بكبيره وأمهيه أحمد الدنف، وذهب النصابة البهادية الجميلة ابنة دليلة المحتملة التى يقع على فى حبها من أول نظرة ويهد أن يخطبها فتكون المناورات بينهما متمثلة فى الحيل والحيل المضادة، ويكون المهر الذى يشترطه خالها زينق السماك، هو الحصول على بدلة قمر بنت عذرة

ارتداء درع ملهى بالجلجل، يصدر عنه صوت مخيف يهتز له الأعرابي فيطيح الفتى برأسه وتهرب قبيلته وتنجو القافلة، وفي مقابل ذلك تبدو لقطة الأعرابي الغشوم الساذج الذى تلتقطه دليلة فى واحدة من أشد مواقفها حرجاً عندما يقبض عليها، وتشد من شعرها وصلبها «المشاعلى» على عمود، حتى يتغل فيها فى الصباح الحكم القاسى، ويبيت الجنود حولها يحرسونها، وعندما تأخذهم سنة من النوم أواخر الليل يظهر لها الأعرابي القادم على حصانه وقد دخل بغداد لأول مرة لكى يأكل «الزلاية»، وتلتقط دليلة الخيط لكى تفهمه أن سر صلبها هو بالتحديد رفضها أكل كمية كبيرة من الزلاية يراد لها أن تلتهمها فى الصباح وهى لا تحبها، ويعرض عليها أن يحل محلها مصلوباً، لكى ينعم بالعقاب «الليذه» الذى تهرب منه، وتوثقه مكانها ثم تهرب على فرسه.

إن هذه الدوائر الثلاث التى تبدو متباعدة، الحمار، البدوى قاطع الطريق، والأعرابي عاشق الزلاية، تتشابه لكى تقدم فى منظور الراوى نموذج الخروج الفردى العنيف أو الهادئ، وهو خروج يلقى جزاءه الفورى فى سياق الأحداث. وإذا كان البدوى قد قتل، والأعرابي قد صلب، فإن الحمار الأنانى تفهمه دليلة بأن حماره موجود عند الحلاق المغربى وتستمهله لحظات حتى تدبر أمر إرجاعه له على مرأى منه، وتهمس فى أذن الحلاق المغربى، مشيرة إلى الحمار، بأنه ابنها وأن به مرضاً عقلياً يجعله لا يكف عن تردد «أين حمارى؟»، وأن علاجه يكمن فى خلع ضرسيه وكيه على صدغه بعد إفهامه أن حماره موجود، وتلدس فى يده درهماً فينفذ الأمر على ما اتفقا عليه.

والراوى إذا كان قد رسم الخروج الفردى على هذا النحو، فقد نظم الخروج الجماعى على نحو منظم ودقيق، فجماعات الفتيان لها تقاليدها، فهناك المقر لكل جماعة، وهو مقر يمنحه الخليفة، أحياناً، لإقامة

اليهودى الساحر، وهو مهر يتطلب بالضرورة أن تختبر جماعات الفتيان قوتها فى التصدى لعالم السحرة أنفسهم. وتكون نتيجتها مزيداً من الانتصارات لتنظيمات هذه الجماعات السرية، فالفتى القاهرى يحصل المطلب المنيع من خلال مواجهة يمزج فيها الراوى عالم السحر بعالم الواقع والقدرات الفيزيقية بالقدرات الميتافيزيقية، وسحر العيون بسحر الطلاسم. فإذا استطاع الساحر اليهودى أن يخطط منافسه على الزيق إلى دب مرة وإلى حمار مرة أخرى، فقد استطاع «الفتى» الساحر أن يوقع بابتسه قمر فى هواه وأن يجعلها فى نهاية المطاف تحمل له رأس أبيها اليهودى معلنة رغبته فى أن يقبلها زوجاً له بعد أن تعلن إسلامها، فتتضم إلى زينب، إحداها مخاطبة والأخرى مخطوبة لعلى الزيق، ويتم الزواج بين يدى الخليفة.

إن الراوى يلبأ إلى وحدات قصصية صغيرة لكى يربط بها بين الجزر المنعزلة لهذه الجماعات السرية المتفرقة فى القاهرة وبغداد، مشكلاً منها فى مجملها أكثر القوى مهارة وتنظيماً فى مواجهة الدولة ومؤسساتها من ناحية والشعب من ناحية ثانية، ومشكلاً منها كذلك لوناً من «الخروج» الموجه الساعى للالتحام فى مواجهة «الخروج» الفردى العشوائى الذى يجسده، فى حالة الضعف والاستسلام والأنانية، نموذج صاحب الحمار الذى يطلب حاجته الفردية ويتخلى عن حاجات الجماعة التى فوضته لكى يكون أحد ممثليها، ويجسده فى حالة القوة والتمرد نموذج «الأعرابي» الذى يبدو دائماً فى «ألف ليلة وليلة» نموذجاً للغشوم فى مقابل الفتى الذكى الشجاع. وهناك لقطتان قصصيتان فى الرواية تشيران إلى هذا المفهوم؛ فعلى الزيق الذى ينضم إلى قافلة التجارة المسافرة من مصر إلى الشام فى طريق العراق، يتصدى للبدوى قاطع الطريق الذى اعتاد هو وقبيلته أن يسلبوا التجار أموالهم، لكنه لا يتصدى له بالسيف والشجاعة فقط، ولكن بحيلة قتالية تتمثل فى

معها، هو الذي أوقع «الشعب» كما تظهر التقنيات الروائية فرصة بين «الشائشية» و«الفتيان»، بين المصائب المنظمة العلنية والمصائب المنظمة السرية التي تتخذ طريقها نحو العلن من خلال «إظهار العضلات»، دون إراقة الدماء، ومع إحداث قدر من الخسائر قابل للتفاوض، فقد ردت دليلاً ما أخذه من الناس أمام الخليفة، وعندما تبين أن ضرر الحمار التي خلعت وحاجات الصباح التي غرت غير قابلة للرد؛

«أمر الخليفة للحمار بمائة دينار، وللصباغ بمائة دينار وقال انزل عمر مصبتك، فدعوا للخليفة ونزلا، وأخذ البدوي حوائجه وحصانه وقال حرام على دخول بغداد، وأكل الرلاية بالمثل، وكل من كان له شيء أخذه وانفضوا كلهم».

فالخليفة، يمثل الدولة، يساهم في تعويض الخسائر التي ألحقها الجماعات السرية بالطوائف المستضعفة في لحظة الصلح مع دليلاً وإسناد منصب «البراج» إليها.

ولقد بين هذا التحالف جزءاً مما أسماه «باين»، بخطة المحافظة على الحياة الهادئة الراقية في مدينة السلام^(١٥) حيث :

«كان النظام والأمان يحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوى مهارة عالية من أمثال أحمد الدنف وحسن شومان، وعلى الزبيق بوصفهم معاونين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين وإفساد خططهم».

وقد لا يبدو الأمر متصلاً ببغداد كما ترى مهاجر هارو^(١٦) التي تذهب إلى أن هذه الحكايات قاهرة، وأن ذكر بغداد فيها ما كان غير ضرب من الهوى يمارسها الرواة، بحكم رواج سمعة بغداد من جانب، والحنين الذي كانوا يشعرون به لعهد الرشيد من جانب آخر.

رئيس الجماعة وضيائه الأربعين، وعدد الأربعين عدد ساحر في (ألف ليلة وليلة) يشيع دلالة على الكثرة، بدءاً من على بابا والأربعين حرامي، مروراً بأعضاء «النقابات المهنية» كنقابة الصباغين في حكاية أوى صير وأبى قير الذين لا يزيد عددهم عن أربعين ولا ينقص عن أربعين، وفي عدد المبيد الذين يمرون بين يدي «دليلاً» بعد أن تعينت مسؤولة عن أبراج حمام الرسائل، بل إن عدد هذه الحمامات أيضاً أربعون، ولا تزيد قافلة تجار الشام التي حماها على الزبيق من البدوي قاطع الطريق عن أربعين تاجراً مع شاه بندر التجار.

ومقر الجماعة يحاط بلون من السرية، لا يتم الحديث عنه علانية، وعندما يأتي على الزبيق من القاهرة ويدخل بغداد سائلاً عن مقر كبيره أحمد الدنف لا يذله أحد عليه، لولا أن يرى صبيّاً صغيراً يقبل أن يجرى أمامه فإذا ما وصل باب المقر قذف حصي رجله نحوه من بعيد، وحتى هذا الصبي نكتشف فيما بعد أنه «أحمد اللقيط» حفيد دليلاً، أى أنه أيضاً واحد من أفراد هذه الجماعات، وعندما يطرق على الزبيق الباب لا يطرق طرقاً عادياً وإنما يطرق بالشفرة المتعارف عليها، فيقول من الداخل هذه طريقة على الزبيق. أما التكافل الشديد بين أفراد هذه الجماعات فيبدو من الصلة التي تتوطد بينهم حتى على البعد، فأحمد الدنف نفسه عندما يستقر به المقام في بغداد، يرسل مع سقاء ماء قاهري رسالة إلى صبيه على الزبيق في الدرب الأحمر يطلب موافقه في بغداد، لكن على الزبيق قبل أن يرحل يطمئن صبيانه الأربعين بأنه يفكر فيهم ولا يتخلى عنهم. وبالفعل، فإنه عندما يصيب أول ربح له من وراء دفاعه الشجاع عن قافلة التجار بالشام، يرسل بالمال سريماً إلى فتيانه الأربعين، وعندما تصل مغامرته في بغداد قمعتها، باقتناص قلب الفتاة اليهودية ورأس أبيها ويد زيب النصابة، والتحول بين يدي الخليفة، فإن أول مطالبه كان استقدام فتيانه الأربعين من القاهرة لينضموا إليه في بغداد عاصمة الخلافة.

إن هذا النوع من الترايط الشديد بين الجماعات السرية في مواجهة الدولة، استشارة لها، وطلباً للتحالف

يحاول. ولا يستطيع في الرواية أن يتغلب على حيل الفتى العراقي رزق السماك إلا الفتى المصرى على الزينق.

ولكن الراوى يظهر الجمهور في كل ذلك مندهشاً منبهراً متابعاً، لا يكاد يهمل إلا بتعليق عابر، أو يظهره ضحية تضيق أضراسه ويكرى على صدغه، ويجرد من ملاسبه، ويحطم دكانه الصغير، في الصراع المستمر الذى لا يتوقف في الشرق بين العصابات الرسمية والعصابات السرية، السلطة الحالية والسلطة السابقة والسلطة المتطلعة، المكيدة الخشنة والمكيدة الناعمة، التستر بالدين، والإغواء بالجنس، ووقوع الضحايا المقهورين تحت أقدام الأقوياء المتأمرين المتفاهمين، وتلك إحدى عبقريات أصحاب الصياغة الروائية المصرية المجهولين.

وأما ما كان الأمر، فقد ظل جمهور الأمة - كما يعكس الراوى بفنية وصدق - جمهوراً متفرجاً مستهلكاً، يفضله الراوى من خلال وثائق التشويق فيطرب سمعه، ويعكس له صورة أنداده من الجمهور العادى، وقد شارك مشاركة المتفرج في الألعاب التى تتزايد سرعتها بتزايد سرعة الحدث بين دليلة وجمهور السوق، أو بين زينب وجنود المقدم أحمد الدنف الذين جردتهم جميعاً من ملاسهم بعد أن استقبلتهم على أنها ابنة تاجر خمر موصلى تطلب الحماية من الجنود الشجعان، وتنجهم وتجردهم، أو تزداد الحيل سرعة بين على الزينق ورزق السماك الذى يملق كيساً من الذهب فى واجهة محله ويتحدى الفتيان والشارط أن يلمسوه، وقريب منه أقراص من الرصاص المغلى، تصل فى سرعة فائقة إلى وجهه من

الهوامش :

- (١) ماكذونالد: دائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية)، ج ٤ ص ٢٠٩، دار الغرب، القاهرة، د.ت.
- (٢) الفهرست لابن النديم، طبعة فلوجل ص ٣٠٤.
- (٣) نظار، دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية ج ٤ ص ٢١٣.
- (٤) السابق ص ٢١٢.
- (٥) ألف ليلة وليلة، طبعة صبيح بمصر (د.ت) ج ٣ ص ٢١٢ وما بعدها.
- (٦) نستخدم كلمة المناصيف بمعنى الحيل، وإظهار القدرة على تفريع العامة أو الإضرار بهم بوسائل غير مباشرة، والكلمة عامة لعلها مأخوذة من بعض مشقات مادة «نصف». ومنها كما يقول صاحب القاموس المحيط، «انصيف منه، استوفى حقه منه كاملاً حتى صار كل على النصف سواء»، ومن هذه المشقات كذلك «النصف كمقعد ومنير الخادم، وجملتها مناصيف»، القاموس المحيط ج ٢ ص ٢٠٧، طبعة الحلبي - ١٩٥٢.
- ويضيف المعجم الوسيط إلى هذه الصيغ، «أنصف فلاناً من فلان، استوفى حقه منه». المعجم الوسيط ج ٢، ص ٩٦٣، مجمع اللغة العربية ١٩٨٥، القاهرة.
- (٧) سهر القلماوى، ألف ليلة وليلة، ٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩ ص ٢٢٩.
- (٨) دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة العربية، مرجع سابق.
- (٩) نظار: أحمد حسن الزيات، ألف ليلة وليلة، محاضرات المجمع العلمي بدمشق، ج ٣، وانظر فى عرض هذه الآراء ومناقشتها، شليق مطوف، حبات زمرد وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٦٦.
- (١٠) ألف ليلة وليلة ج ٣ ص ٢١٦.
- (١١) نظار لسان العرب لابن منظور ج ٦ ص ٤٧١٠، طبعة دار المعارف.
- (١٢) André Miquel. Sept Contes des Mille et une nuits. pp.54 et suivants. Sindbad. Paris 1981.
- (١٣) Voir: Cl. Cohen. Mouvements populaires et autonomisme urbain dans l'Asie musulmane du Moyen Age. Leiden 1959.
- (١٤) نظار، معجم أسماء العرب، جامعة السلطان قابوس، مادة «دنف» ج ١ ص ٥٩٥، ومادة «شومان» ج ١، ص ٩٧٠، جامعة السلطان قابوس - مكتبة لبنان ١٩٩١.
- (١٥) نظار، الوقوع فى دائرة السحر، ألف ليلة وليلة فى اللغة الأمازيغية، محسن جاسم الموسوى ص ٣٢٧ - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨٢.
- (١٦) للرجع السابق ص ٣٢٧.

مدينة النحاس*

قصة رمزية من ألف ليلة

أندرياس هاموري

بالمرا العتيقة بجواهرها المفقودة
ومعادنها المبهولة ولؤلؤ البحر تلملمها يداه، لا تغاثر ضوء هذا العاج المهر
فأله لأنه لن يكون إلا هذا الضوء الخالص
لن يكون معه هذا الضماع القدسي الفطري
حيث هيون البشر رائحة الاكمال
لن تكون سوى مرآيا معصمة نحن.

بردلير

الافتتاحي، يظهر الخليفة عبد الملك بن مروان وحاشيته يناقشون أساطير الماضي. وينتقل الحديث إلى سيطرة الملك سليمان على الجن، وقماقم النحاس التي لا تزال موجودة وقد حبسوا فيها. ويغلب الفضول الخليفة، فيتم - في الحال - تنظيم حملة إلى بلاد الغرب الأقصى، حيث يمكن أن توجد هذه القماقم. وهو مشروع يتحقق له النجاح؛ فبرغم أنهم يضلون طريقهم في الصحراء، فإن المستكشفين ينجحون في أن يصلوا إلى الهدف، ويعودوا إلى دمشق بالعديد من الأشياء. ويسقط «طالب بن سهل» - أحد قائدي الحملة - ضحية طمعه في مدينة النحاس، أما الأمير «موسى» - القائد الثاني - فبعد أن ينجز مهمته، فإنه يعتزل الناس ويعيش حياة من التقوى في القدس. ويمكن محور الحكاية في زيارة

تلفت «حكاية مدينة النحاس» انتباهنا بطرق محيرة، باعتبارها أكثر قصص الرحلات إثارة للكآبة. فخلال معاناة أحداثها، يتجلى التشاؤم المعتاد والصرخة القديمة *ubi sunt*، وبحس، ويرفع في النهاية. وسأحاول هنا تقديم بضع ملاحظات عن طبيعة هذه المشاهدة وسحرها، آملا كشف ترابطها المنطقي واكتشاف مصدر قوتها^(١).

والقصة سرد لوقائع حملة أثرية تنقسم إلى قسمين: الأول مقصود والثاني يتحقق بالمصادفة. ففي المشهد

* أحد فصول كتاب: Andreas Hamori, On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton University Press, Second edition 1973.

ترجمة: رفعت سلام، شاعر وناقد مصري.

مدينة النحاس. وهى ما تحدث عندما يضل الركب عن الطريق المباشر، ويدخل وصفها - ببساطة - فى سياق القصة الأكبر. إلا أن ذلك ليس أحد أمثلة التقنية المألوفة فى توظيف الحكاية الإطار فى تجسيم عدد من الحكايات، وقد انتباه المتلقى من خلال ربط الأجزاء إلى كل واحد. وفى حكايتنا، تم ربط ما هو مقصود بما هو قائم على المصادفة بطرق عدة، وهى الروابط التى نعتبرها من بين أدواتنا الأساسية لفهم الخطة العامة للراوى.

يقوم المستكشفون بالبحث بعد تحطم السفينة التى لم تفرق فى الحال، والتى تذكر - برغم الحطام - بمجد الملك سليمان. غير أننا - فى الوصف الأولى للقمامة النحاسية - نقع على ملاحظة ساخرة، ترد عندما ينكسر ختم سليمان عن أحدها، ويخرج الجن مطلقاً صرخة ندم هائلة - بصورة حلزونية، إذ «ترد إلى ذهنه فكرة أن سليمان مازال حياً»^(٢٦). ولسوف يعود تناقض صرخة الجن ليتتاب المستمع كلما تقدمت القصة.

وبعد رحلة استمرت عاماً بكامله، اكتشف - فجأة - رجال الحملة، ودليلهم الشيخ الحكيم الشقى، أنهم قائلون فى الصحراء. ذلك ما حدث فى الصباح، فلم يجدوا مفراً من مواصلة السير. وعند موعد صلاة الظهر، وقع بصرهم على قلعة سوداء مهيبه، استطاع الشيخ أن يتعرفها، ويعرف أنهم على طريق محوّل يفضى - من القلعة السوداء - إلى مدينة النحاس، ثم إلى بلد القمامة. ومن اللافت أن السارد لا يبدى أى اهتمام - بالمرء - بورطة الرحالة الدرامية فى ضياعهم فى الصحراء. فهو حريص - فحسب - على التأكد من توفر بديل لخيبة الأمل؛ فالوصف ليس مهماً لديه. وبعد عام من السير على الطريق، كان رحالتنا يتخذون سبيلهم إلى الزمن السيئ للمدينة؛ حيث اختلط الماضى بالحاضر بفعل إيهامات مختلفة.

والقلعة السوداء نوع من مدن الأشباح. وما من واحدة منها، وليس سوى النقوش التى تخفى قصة المحاولات العبيية - والثيرة للسخرية، فى النهاية - لملك غابر لمقاومة الفضيلة. وترى «جيرهارد IM. Gerhardt» فى القلعة السوداء تشخيصاً مسبقاً لمدينة النحاس، لكنها تشعر «أن لا شيء يحدث فيها أو بسببها.. ولا تخدم الواقعة كلها أى غرض آخر سوى خلق مستودع للمواعظ الأخلاقية الموجودة فى النقوش»^(٢٧). وأعتقد أن هذا المثال من التشخيص المسبق له - بالفعل - أهمية بنوية كبيرة، بل ما هو أكثر بكثير، لأنه ليس المثال الوحيد فى الحكاية. فمع كل حدث متوقع، نكون مدركين انجذابنا إليه منذ البدء، ونحس أن ثمة نوعاً من القانون فى الاتجاه الذى اتخذته انحرافاتنا الثالثة، بصورة ظاهرة^(٢٨). والعلاقة بين القلعة ومدينة النحاس من النوع الذى يتبدى لنا مغرباً فى الحلم. فالحدث الأول يتحقق بطريقة واقعية، إلا أن الخطر الضمنى فيه يتجسد - فى الثانى - ليخلق كابوساً - كابوساً يتولد - إلى حد ما - من أذهاننا نحن.

وعند مغادرة القلعة السوداء، يقع الرحالة على جهاز سحرى؛ هيئة فارس من نحاس، يدور عند لمسه باليد، ليشير إلى الاتجاه المفضى إلى مدينة النحاس. والجهاز نفسه ليس شراً فى ذاته، لكنه نذير شؤم، كما كل الأجهزة الآلية فى «الليالى»، مثل البحار الغربى فى «حكاية الصعلوك الثالث»، أو الحصان فى «الحصان الأبنوسى». وسوف يظل للنحت السحرى والمشعوز دورهما فى مدينة النحاس باعتباره ملامح لخلفية تهكمية.

وبمواصلة طريقهم خلال الصحراء، يعثر الرحالة على عمود من حجر أسود، وعفريت مربوط به. ويخبرهم

ثمة مفتاح مهم لفهم الحكاية كلها، يكمن في أن العفريت المربوط في الحجر هو تنوع قريب على «صخرة» في أسطورة الخاتم، وأن قصته إشارة لا تخطئ إلى التقمص الشيطاني لشخصية سليمان. وقد تم عقاب العفريت - في (ألف ليلة) - لأنه ساعد وحرض ملكا رفض منح ابنته لسليمان، فغزا سليمان جزيرة ملكه. وتتوافق هذه الأحداث مع عرض أسطورة الخاتم، حيث ينال سليمان - في النهاية - الأميرة، من أجل كارتته، لأنها الأميرة الوثنية نفسها التي تجلب العقاب السماوي عليه. ويوثق عفريتنا إلى صخرة؛ وهو ما يحدث أيضا - في الأسطورة - لـ «صخرة الاحتيال، عند نهاية الأربعين يوما من حكمه»^(٨). وفي الأسطورة، يلتقي بـ «صخرة» وصخرته في البحر؛ وهو ما لا يمكن المشور على ما يوازيه، إذا ما كان للعفريت أن يصير شخصية متكلمة في «حكاية مدينة النحاس».

وتؤدي الإشارة إلى سليمان المطرود، والجسد الوهمي على كرسى العرش، عددا من الأدوار الجوهرية. الأول، أنها تقوى من بنية الحكاية، بما هي - من جديد - تشخيص مسبق، ذلك أن الأجساد الوهمية المختلفة - في نسق مدينة النحاس (مكتفة في جسد كرسى العرش) - ستكون هي الأفكار الرئيسية. الثاني؛ كما سنرى، أن أسطورة صخر وسليمان مهمة، لأن التفسيرات المجازية لها غزيرة في المصور الوسطى. الثالث؛ أن الإشارة مهمة من حيث هي إشارة، سوف تتبعها إحالات أخرى ضمنية إلى عناصر موضوع سليمان، إلى أن تبدو - عند نهاية الحكاية - ليس باعتبارها قصة رمزية فحسب، بل - أيضا - باعتبارها ممارسة عملية في القراءة الإشارة.

وحينما يصل الأمير موسى ومجموعته - أخيرا - إلى أسوار مدينة النحاس، ولا يجدون وسيلة للدخول، فإنهم يتسلقون جبلا يطل على الداخل. وعلى القمة، تخدرهم لوحات عدة من الطبيعة المتحولة للأشياء الدنيوية؛ إذ

بحكاية مشيرة، ل يظهر أنه عوقب بهذه الطريقة من قبل الملك سليمان على محاولته الحمقاء المشهورة أن يتحداه. وها نحن - الآن - قد رجعنا، بوضوح، إلى الفكرة السليمانية للحكاية الإطار الواضحة. وهي واضحة لأن الحكاية الكاملة - في الحقيقة - أكثر بكثير من أن تكون قطعة واحدة؛ ذلك أن المتلقى لابد له أن يستوعب - في الحدث الرئيسي لمدينة النحاس - سلسلة من الإشارات إلى سليمان، وقد تم ترتيب الرحلة بهدف التصدي للنموذج السليمانى.

ولهذا النموذج بعدان، الأول؛ أن سليمان مثال على العظمة الغاية. فواقعة العفريت تستحضر استمرار القوة من القرآن، باستدعاء الجن والطيور التي خدعت في جيش الملك، وذكر سيطرته على الريح. وفي نسخة «ابن الفقيه» الجغرافى من أسطورة مدينة النحاس، يقول أحد النقوش التي وجدت على جدران المدينة؛ «إذا ما استطاع أى كائن أن يصل إلى الحياة الخالدة، لتوصل إليها سليمان بن داود»^(٩). كأن (ألف ليلة) قد أسقطت هذه الجملة لتحقيق دراميتها.

والثاني؛ أن هناك ملمحا أكثر قتامة - سقوط سليمان عن الأبهة والقوة. إنها زلة مؤقتة حسب التوجه الأساسى للمأثور الإسلامى، والآراء التلمودية أكثر اختلافا - عن ذلك - وأكثر تشاؤمة^(١٠). وبخبرنا «الثعلبى» فى (قصص الأنبياء) أن سليمان قد امتلك قوى غير عادية، بفضل خاتم أضاعه ذات يوم - عقاباً على ارتكاب فعل وثنى تحمت سقف بيته - وعثر عليه عفريت، لمدة أربعين يوما^(١١). وخلال هذه الفترة، اتخذ العفريت «صخرة» شخصية الملك الذى طرد من بيته، وتحول إلى شخص مجهول بهيم على وجهه. وقد أمدت قصة الخداع الشيطاني هذه مفسرى القرآن فى العصر الوسيط بأحد التفسيرات القياسية للأية غير الواضحة «ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب».

يمكن للمرء أن يرى - من الجبل - الشوارع الخارية في المدينة. وينزل الأمير: «وقد صور الدنيا بياناً عيانه»^(١١). إلا أن تعليمه لم يتوقف عند ذلك. ففى مدينة النحاس، تخل المعرفة المتحققة من خلال التجربة المباشرة محل المعرفة الإيمانية بالفضيلة. ومن قمة الجبل، يمكن لموسى أن يرى الشوارع الخالية والأعشاب التى تنمو فيها، لكن لا بد له من المرور عبر البوابة قبل أن يصل إلى المواقع الرئيسية هناك.

والأسوار المحيطة بالمدينة أكثر ارتفاعاً من أى مقياس، لكن السلم - عندما يصنع اعتماداً على التخمين - يجرى مساوياً تماماً؛ لا بوصة واحدة أعلى أو أقل. ويكون على المدينة أن تلتقى بزائرها.

وتسمى فتحات فئات لمن تسلقوا الأسوار، غير أنهم دُمى خيالية متحركة بفعل السحر، كقطع للسذج. ويقهقه الرجال - ممن خدعوا بفتنتهن - ويصفقون فى سرح، ثم يلقون بأنفسهم من الأبراج ليلقوا مصرعهم فى الحال. ومن حسن الحظ، يتأمل الشيخ التقى - الذى يرشد الحملة - هذه الحيلة: «كل ذلك - بلا شك - شئ ساحر وفع ابتكره أهل هذه المدينة لصد كل من يستطلع من أعلى ثم يحاول الدخول»^(١٢). والفتيات نتاج للخداع الإنسانى. فهن لا يستهدفن حماية الموتى، بل - على العكس - فوجودهن يرجع إلى زمن حياة المدينة، فهن كأشخاص آليين يواصلون أداءهم بعد موت مبتكرهم. وشبح الموت الجارى هو ميراث الموت نفسه؛ فلو أن هذه الحياة الوهمية (الفتيات) كانت نوعاً من الخداع لحماية الحياة الحقيقية - أثناء حياة المدينة، فإنه يصبح الآن خداعاً فى ذاته Perse. والحياة الباقية داخل أسوار المدينة الآن - فحسب - هى نوع مخادع و - بصورة أساسية - مدمر.

وأخيراً يفتح المجوز البوابة من الداخل، وتدخل مجموعة من الرجال مدينة النحاس. وفى طريقهم إلى

القصر، كان عليهم أن يمروا من خلال السوق حيث كانت أجساد التجار الميتة لانزال جالسة خلف البضائع، يدون كما لو كانوا نائمى فحسب. إنها أعراف خفية^(١٣). فالمت - هنا - أصبح أبداً، برغم أن الموت - بالفعل - لا يبدو أن يكون مظاهر وتجليات. فهؤلاء الناس الذين خلقوا مظاهر الأشباح قد ارتدوا الآن - أنفسهم - إلى محض تجليات. وتكتمل المفارقة التهكمية عندما يقف موسى ومجموعته أمام الملكة التى يتعامل معها الأمير باعتبارها حية. وينبهه «طالب» (أو العجوز، كما فى طبعة برسلو Breslau): «إنها صورة زائفة مصنوعة بهارة. فقد تم خلع عينيها بعد موتها، ووضع الزئبق تحتها، ثم أعيدتا إلى مكانيهما»^(١٤). تومض العينان، والرموش تتحرك - تصميم خادع تماماً. وتذكر أن هذه الطريقة الفنية قد تم توقعها فى تماثيل الطيور والحيوانات التى عثروا عليها فى غرف سابقة، بأجساد من ذهب وفضة، وعيون من لؤلؤ وباقوت، «بتحير كل من رآها». ويستخدم الفعل نفسه فى وصف الانفعال الذى أثاره جسد الأميرة: «تعجب غاية العجب من جمالها وتغير من حسننها وحمرة خدها»^(١٥).

تشخيص، وأوهام، وموت يشبه الحياة. والفكرة التى تظل بارزة هى الخداع والوهم، فكرة engano الشئ تنسجى للمسرح الإسباني، أو الأكواخ المسحورة فى ملاحم عصر النهضة. ويكتشف الرحالة أن الموت يمكن أن يشبه الحياة تماماً؛ ففىما وراء الأميرة والزئبق تحت عينيها، نغمض عيوننا ونفتحها برهة حتى نتأكد مما نرى.

وترتبط مدينة النحاس بأسطورة سليمان بطرق هذة، برغم أن اسم سليمان لا يرد له ذكر، همدا فيما يبدو. أولها، أنه من المتوقع أن يكون المتلقى على معرفة بأشكال أخرى للحكاية، تقدم سليمان باعتباره مؤسس المدينة^(١٦). ثانياً، أن إحدى الخدع - فكرة الأرضية الصقيلة إلى حد أن تشبه لجة الماء - خدعة اعتيادية من

الفكر، غذاء المسافرين الصوفى أو الغنوصى. وعلى أية حال، فالرحلة - فى الحكاية - تتحول إلى رحلة روحية، فالأحداث فيها تكتمل إلى حد الاستعارة، واللوحه إلى حد القصة الرمزية. إنها «قوت القلوب»، وهو المقصود من جملة «من عدم القوت ماتوا»^(٢٠). ففى مدينة النحاس، تراجعت الحياة إلى نوع من التحنيط، لأنها مكان للجوع الروحى. وبما يرتبط بذلك، أن السحر - فى (ألف ليلة) كلها - ينحى إلى أن يظهر باعتباره نمطا من القوة فى قلبها الأقصى، لكنها - هنا - نمط من اللاجدوى، جهد طائش فى مجاوزة الإنسانية.

وبصبح من الواضح تماما قصد أن تكون مدينة النحاس مجازا، عند وصول المجموعة - بعد ذلك - إلى «كركر» حيث توجد القماقم المشتهاة. وهنا، يشرق ضوء على وجه الأرض فى الليلة السابقة ليوم الجمعة، وإذا بالأهالى مسلمون تعلموا دينهم من «الخضر» الوسيط السماوى والنموذج الأسمى لـ «العارف» الخفى. وفيما بعد الأسوار السوداء - التى بدت أبراجها كأنها من نار - حيث تحرس مدينة النحاس، قدمت «كركر» نقيضا كاملا. فديانتها بديل للمجاعة الروحية. وثمة لحمة مشيرة: فالزائرون يقدم لهم لحم السمك فى شكل إنسانى ضمن الطعام. هى خدعة مع الأشواك المنزوعة، وهنا لا يخطئ أحد الشكل الخارجى للكائن الإنسانى^(٢١).

ويدولى أنه يمكن استخلاص تفسير أخلاقى تماما للقصة الرمزية على أساس لوحه الملكة. فقد تم فيها تأكيد أن الملكة كانت حاكما طيبا وعادلا، على عكس كاتب نقوش القلعة السوداء الأنانى. ويفترض «الخضر» وضوء «كركر» أن كلمة «زاد» محملة بدلالات حلقة esoteric^(٢٢).

وفى النهاية، يعود الرحالة إلى دمشق. أما ما تم للأشياء التى أحضرها معهم، فقد أطلق سراح الجن،

قصة سليمان وملكة سبأ (القرآن ٢٧ - ٤٤) (١٥). الثالثة، أن الأميرة الميتة تحمل اسم «دمرة»، وتنسب الأسطورة بناء تدمر إلى سليمان^(١٦). وأخيرا، فمع سليمان والجن فى خلفية (الذاكرة)، فلن تكون ثمة صعوبة فى أن يستدعى المتلقى المسلم القرآن (١٤: ٣٤) عند سماعه عن الأجساد التى توهم بالحياة، «فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته».

وهلينا أن نتوقف هنا برهة لتتأمل أى نوع من الموت رأينا فى مدينة النحاس. كيف قضى أهل المدينة لحبهم؟ توضح لوحه الملكة أن مجاعة قد وقعت، وأن الجميع تضربوا جوعا إلى حد أن الذهب لم يعد يصلح لعملا لطعام. وعلى ما تلاحظ جبرهارد:

«إنه عبث، إذا تم النظر إلى ذلك بصورة واقعية؛ فأناس يموتون جوعا لن يكفوا أنفسهم بهذه الأنافة - بل الأبهة - التى تم وصفها هنا...».

ونفترض أن هذا الإيضاح ربما كان إضافة عقلانية متأخرة، هى والاعتوى البلاغى فى المادة، على يد «أديب سولج بالإطراب»^(١٧). إلا أنه من المحتمل أن نرى هذه المسألة على ضوء آخر، ونعتبر نص «ماكناجتين Mac-naughten» كلا واحدا جديرا بالاحترام، فنيا وثقافيا.

والتوضيح الموجود باللوحه عبث، والمقصود أن يكون كذلك إذا ما تم النظر إليه بصورة واقعية. ومع ذلك، «الكتابات تخدنا مرات عدة من «التخلى عن الزاد»، لا بد أن تدل كلمة «زاد» - فى هذه العبارات - على ما غابر الخبز واللحم»^(١٨). فمصدرها الإسلامى هو التكرار لقرآنى للكلمة (٢: ١٩٧)، «وما تفعلوا من خير يعلمه الله، وتزودوا فإن خير الزاد التقوى»^(١٩). ولا بد لقراءتنا لقصة أن نتحدد ما إذا كنا نفسر كلمة «الزاد» الواردة بمدينة النحاس بمعنى التقوى، أو - بالأحرى - زاد

(التي وردت بالمواظف) سيؤدى إلى الدلالة على رحلات أخرى إلى جانب رحلة الموت تلك (٢٤).

لكن التأثير الأخلاقى الحقيقى للحكاية ينبع من بنيتها، وخاصة من الاتساق البهوى بين الخط الذى اتبعته رحلة موسى من ناحية، وموضوع سليمان والجن من ناحية أخرى. ولو أن «حكاية مدينة النحاس» كانت تستهدف التأويل، لكان أحد الأسفلة التى تستدعى الطرح هو: لماذا تم الشعور على العفريت المهبوس فى «كركر» أرض الضوء. وفى مقطع ليس بالغ الوضوح، يتم الربط بين «الخضر» والعفريت المهبوس فى نسخة «ابن الفقيه» من الأسطورة (٢٥)، إلا أن القصة الواردة فى (البالي) تشدد على التعارض بين المدينة و«كركر» إلى حد يدعو إلى توقع تدقيق إضافى. فالأدب الصوفى الإسلامى يعج بالاحالات إلى سليمان والجن، وقلة منها سوف تجيب عن سؤالنا. ففى «حكاية المنفى الغربى» للسهروردى، يظهر الجنى المطيع الذى خدم سليمان مع النبع القرأى من النحاس الذائب الذى صهره وشكلوا منه سورا (٢٦). وبسوى التفسير الفارسى بين الجن وقوى الخيال والتفكير، ونبع الحكمة الصوفية، وسور الحماية من يأجوج ومأجوج النزعة الدنيوية. وبمنطق مشابه، فى تفسير «ابن عربى» للقرآن ١٢: ٣٤ (ومن يزيغ منهم...) يرمز الجنى العاصى إلى الميل نحو هوىات النفس (٢٧). وبالنسبة لحكايتنا، فإن حادثة العفريت (بإشارتها إلى أسطورة خاتم سليمان ونفيه أربعين يوماً) تنقلب إلى أن تصبح حاسمة على ضوء الأمثلة المشابهة للمثاليين التاليين من (منطق الطير): «وعندما تلقى بالشیطان فى غياهب السجن، تسارع بالمسير صوب سراق الحفل بصحبة سليمان»، و«لا سلطان لك على مملكة نفسك، ذلك أن الشيطان يحل محل سليمان فى حالتك» (٢٨). وأخيراً، فى تفسير «ابن عربى» متعدد المستويات لآية «ولقد فتناً سليمان..»، فإن المظهر المتغير لسليمان بعد فقدته الخاتم، يعنى - ضمن أشياء أخرى -

ومات السمك ذو الشكل الإنسانى من الحر، ووزعت الكنوز على المسلمين.

ويمكننا - الآن - أن نعود إلى مسألة اتساق الحكاية. ويدعو إلى أن المستمع الذكى سيجد سياق الأحداث العرضية مترابطة بصورة ظاهرة ودالا، من خلال سبيلين أساسيين:

١ - بالتشخيص المسبق، الذى - من خلاله - تشد التجربة الساخرة النهائية لمدينة النحاس الرحالة إليها، بدءاً بـ «فكرة أن سليمان مازال حياً، التى تدخل ذهنه»، مروراً بالقلعة السوداء وإشارة العفريت إلى الجسد الموجود على كرسي عرش سليمان، وصولاً إلى ذهول موسى أمام الملكة الميتة.

٢ - وبالحضور الكامن للنموذج السليمانى، الذى يبدو طرفاً فى علاقة عرضية بـ «الحكاية الإطار». ويمكننا - هنا - أن نضيف أن الأجزاء السليمانية الكامنة قد تم تنظيمها على نحو تماثل إلى هذا الحد أو ذاك، لترد واقعة العفريت فيما بين القلعة السوداء ومدينة النحاس.

وبالحاح الحكاية على المظاهر الزائفة، فإنها تعرض فكرة وجود العالم باعتباره وهماً، وهو ما تتحدث عنه إحدى العظمت الأخلاقية، وتجبرنا على القلق بشأن الطعام الذى تناقص فى النقوش. ومن الخطأ الاعتقاد أن الحكاية قد ترهلت حول المقاطع الوعظية فيها، إلا أنه من الخطأ - على النحو نفسه - اعتبارها ملاحق ثقيلة أضافها أديب متحذلق. وتمثل قراءة اللوحات وصرخة الأمير الطقسية (٢٣) حركات أدائية، تؤكد الحكاية من خلالها وتشارك فى مزاج جمعى. وعلى أية حال، فالحكاية الرمزية تدعو المستمع - فى الوقت نفسه - إلى أن يذهب إلى ما هو أبعد من الفهم المعتاد للمواظف. وبالنسبة لمن رأوا «كركر» - أو سيرونها - فإن «الارتحال»

وترصد «جبرهارد» عددا من تفسيرات أسطورة مدينة النحاس بالمرسية^(٣٣). وأكثرها إمتاعا - فيما يتعلق بالنموذج الأصلي - ذلك المقطع الذي يقدم فيه «ابن الفقيه الهمداني» سليمان والخضر وكائنات النحاس وهم يخرجون من القمامات النحاسية. والمدهش في هذا التفسير هو خوف رجال موسى من ترك زادهم للرجال النحاس، المفاريت^(٣٤). وعلى نحو ما قلت، يترك «ابن الفقيه» (أو الخلاصة الواضحة لكتابه) مناح عدة من النادرة غامضة. فنور «الخضر» - على سبيل المثال - مهم. وقد استخدم مؤلفنا - على ما هو واضح - نسخة تشبه نسخة «ابن الفقيه»، إلا أن استخدامه الأفكار التي وجدها أصيل تماما.

فما من نسخة تتضمن جسد الملكة الذي يوهم بالحياة، والذي قد يكون له نموذج أصلي في قصة شبه تاريخية مستقلة عن «الميرزا». وفي مقال «تدمر»، يقول المعجم الجغرافي لـ «ياقوت» إن الجثمان الذي لم يتحلل لأميرة متوفاة قديما قد اكتشف عندما احترقت أسوار بالميرا. وفي هذا المثال، كان الجثمان كخليما، بلعة حلت عليه لورقته. أما «طالب» (الذي قتله الحارس الآلي، عندما حاول سرقة مجوهرات الملكة الميتة)، فلربما تمت التضحية به استرضاء لهذه الملكة الأصلية لإبطال مفعول لعنتها في الحكاية الواردة بـ «الليالي». ولربما - أيضا - اشتهرت تدمر، على نحو ما يذكر المقال نفسه - بسبب بعض تماثيل الفتيات التي ظلت سليمة تماما وسط الانقاض.

وتحميل الموتى بالأخطاء من أجل الأحياء ليس فكرة هير شائعة. فمثالها الأشهر في الأدب الإسلامي ربما كان طرفة الأمير الذي ضل قصره أثناء حفل عرسه، وقضى الليلة - وهو مخمور - في إحدى المقابر، فعامل إحدى الجثث باعتبارها هروسه. وقد استخدمت الحكاية بوصفها مثلا أخلاقيا غنوصيا عن الوجود السابق للروح

تشبهها للضياء الأصلي^(٣٥). وعلى أساس هذه الأمثلة، يمكننا القول إن الحديث الضمني عن الجان العاصي «المهبوس في «كركر»»، والإشارة إلى المفريت الذي كانت له - ذات يوم - اليد العليا على سليمان، بشكلان حزمة محكمة فيما لو - فقط، لو - قرئت القصة على نحو رمزي.

وفي الصياغة الإسلامية لأسطورة الخاتم، فإن سليمان - بعد عوده الخاتم - يطلب قوة فريدة إلى العالم، ويستجاب له. وتتبع رحلة «موسى» سياقًا مشابهًا. فالأجساد الخادة في مدينة النحاس - من حيث هي تذكاري للجوع الروحي - توازي الحبس الشيطاني من قبل سليمان والخسارة الروحية للذات الحقيقية. ويتوافق وصول المجموعة إلى «كركر» مع استعادة الخاتم وطرد الغاصب والخادع. ويمكن تفسير خطي الحكاية بطرق عدة، إما من حيث هي أمثلة على التكبر والسقوط، أو حكايات غنوصية عن نفى الروح وعودتها. ويمكن أن يتلاءم نمط الرمزية مع «الغزالي» صاحب «مشكاة الأنوار»، بقدر ما يناسب أحد الإسماعيلية، السهروردي أو المطار. والمهم أن مجموعتي الأفكار منظومتان، وليستا ملصوقتين معا.

ومهما كان الهدف المحدد للقصة الرمزية، فإن التقنية الإشارية المستخدمة في القصة توفر للقارئ تدرجًا على التأويل، فالرحلة تستدعي قراءة رمزية، «تأويلا»، وتستوجب فكرة سليمان قراءة «طبيعية»^(٣٦). ويظل تأكيد التأويل مناسبًا لانجذابات عدة من التفكير، ودلالات المصطلحات التي استخدمت بصورة تقنية - مثل «معاد»، بمعنى «الحياة القادمة»، إلخ، على سبيل المثال - يجب أن تستند إلى مذهب الراوي، إن كان يعتنق - حقا - أي مذهب محدد^(٣٧). وهناك أنكار معينة - مثل الأرضية الصقيلة - أقرب إلى أن تكون قد أضيفت لـ «تأويل» ما في الذهن، أو - ربما - على أنها حوافز على التأويل^(٣٨).

وعودتها من مقامها الديني، في الرسالة الثامنة والأربعين لـ «إخوان الصفا»^(٣٥).

ومما يزيد من تعقيد مشكلة النماذج الأصلية أن ندخل إلى حيز المقارنة النسخة العبرية للحكاية *Māsāh ha-nēmaiah*^(٣٦)، حيث يلجأ سليمان نفسه إلى قلعة مهجورة مات أهلها بالجماعة. بل إن سجل النصائح المكتوبة، «تزد للطريرق»، موجود على عتبة الباب العليا. وفي هذه القلعة - مع ذلك - ارتدت الجثث إلى مجموعة تماثيل غادة تسكنها العفاريت. ما من أرض للضياء، و «المدراس»^(٣٧) تتحول إلى تماثيل هن حماقة التكبر والديوية. ومن المحتمل أنه كان هناك

« التفسير اليهودي التقليدي للتراث ».

- ذات يوم - نموذج أصلي مشترك لـ «مدينة النحاس» والنسخة العبرية للحكاية، يحتوي على أفكار الجماعة (مع جثث غير متحللة)، وتماثيل ذات كتابات أخلاقية. ولربما تسببت هذه التماثيل في استدعاء تدمير.

وفي رسالتهم حول أنفسهم، يحدد «إخوان الصفا» مواقف عدة لابد أن يمر بها من يتقدم للعضوية. وفي الموقف الذي يلي الإقرار الشكلي وسبق «التصديق بالضمير»، يتم تصوير قضائهم المذهب في الذهن بأدوات «الأمثال»^(٣٧). وتلك كانت وظيفة مؤلفنا التي اختارها، عندما تناول أساطيره وصوره، وحولها إلى زاد للخيال^(٣٨). والمؤكد أن الوظيفة لا تقلل من استمعاها برواية حكاية يوقف بها شعر رؤوسنا عن آخره.

المواش

- (١) استخدم نص «ماكناجن» *Macnaghten*, 1839-1842, III, 83-115. *The Alif Laila* (Calcutta, 1839-1842), III, 83-115. تكون طبعة *Habicht* Fleischer, *Tausend und Eine Nacht* (Breslau, 1825-1834), VI, 343-401, أكثر اكتمالا، وخاصة في واقعة الجبل، حيث تعد طبعة كالكا بسبع لوحات، لكنها تفتقر في تقديمهم. ولا تكشف نسخة ماكناجن عن إدراك متذبذب - فحسب - بل، أيضا، عن إدراك مرهف للتفصيل الغرائبي. فطبعة هابيت - على سبيل المثال - تفتقر إلى الملاحظات المدعمة عن السلم، وقاعة القصر في مدينة النحاس. وأعتقد أن اسم الملكة - في نص هابيت - صحيح، ومحرر عند ماكناجن. وفي تقديري أن الاختلافات بين الطبعتين ليست ضرورية للتأويل الذي أفرجه. وقد سار المترجمون *Burton*, *Alif Laila*, (mann, etc.) بشكل عام، على خطى ماكناجن، واستخدموا هابيت لمرء العجرات.
- (٢) وقد تم مناقشة «مدينة النحاس» - على نحو من التفصيل في *M. I. Gerhardt, The Art of Story-Telling* (Leiden, 1963), 195-235، حيث يمكن العثور على مادة تاريخية قيمة. ونحن - أنا وجيرهارد - على اختلاف تام في تقييماتنا لبنية الحكاية، ونسائها، ومنهاها.
- (٣) *Macnaghten*, 85.
- (٤) *Gerhardt*, Art, 207.
- (٥) تحدد الشخصيات المسبقة اتجاه سير روايتها، وهو ما يحدث مع أبطال سنسر في السهل المشابه. أما السمرقند النهائي، فقدمه سنسر بنفسه، «إذ ذلك الذي يستطيع اجتذاب الفرصة التي سألها القدر» (PQ 111: i: 37).
- (٦) *Ibn al-Faqih al-Hamadani, Compendium libri Kitab al-Boldan*, ed. de Goeje (Leiden, 1885), 90. Quoted in *Gerhardt*, Art, 219-21.
- (٧) *Cf. Gittin*, 68b. وقد تم مناقشة ما إذا كان سليمان ملكا لم - بعد ذلك - رجلا من العامة، أو ملكا لم رجلا من العامة لم ملكا مرة ثانية. ويوضح راشي، *ad loc*، أن المقصود أنه كان ملكا على عالم الروح، فحسب. حول الشكل الناقص لسليمان، انظر *Pesiqta Rabbati* 6: 4، وصولا إلى حقيقة أن سليمان سيكون أحد الملوك بلا شريك في العالم الآن إذا لم يتم بناء «المعبد». ويمكن العثور على مثال مبكر لفكرة الحمار لسليمان قرب نهاية *Testament of Solomon*, trans. F. C. Conybeare, *Jewish Quarterly Review*, XI (1899), 45. وأظلمت روحي، وأصبحت لصب في يد الأصنام والباطنيين». وكمثال أكثر مثالا، انظر *Lidzbarski, Ginza-der Schatz oder das grosse Buch der Mandäer* (Göttingen, 1925), 28 and 46. وفي النسخة الإسلامية، يؤدي سليمان دوره على مايرام بعد عودة الخاتم إليه، لكن ظل ما بقي. ويذكر «العار» بأن سليمان قد دخل الجنة فيما بعد ودخل الأنبياء بمحسماته عام، بسبب خاتم القوة الذي يمتلكه. 51. *Mantiq al-tayr*, ed. Gohariri (Tehran, 1964).
- (٨) المنسلي، قصص الأنبياء (برلن، ١٨٦٩)، ٢٥٣ - ٢٥٦. وقد تم تحقيق القصة من حين إلى آخر - الزمخشري، كشكاش - وصولا إلى ولفند لندا.

سليمانه. (الجزء الرابع، ص ٩٤ من طبعة بيروت ١٩٧٤). وبالفعل، يلجح الزمخشري إلى وجود لكمة سليمان بوصفه صورة لولادة الذئبات (انظر «العلمى» السابق، حيث تطلب اللغة الصورة التي تلدها - من يد - في السر)، لكنه يظل يجد صعوبة في قبول الأمر كله ككثير أعلاحي لعقاب سليمان. وهناك - بالطبع - تأويلات أخرى معروفة للأية. ولا يندى بعض المفسرين اهتماما - بالمرأ - بالأسباب الأخلاقية لسقوط سليمان. انظر Qummi, ad loc. (II, 236-37 in the Najaf ed.)

- (٨) في الفقرة المقتبسة من «علمى»، يتم حبس عدد كبير من الجان المخاص في الصخر، وعدد كبير في القمام، بعد هذه الواقعة.
- (٩) Macnaghten, 101. وقد صور الدنيا بآثا عيانا، والجملة مفقودة في هابشيت.
- (١٠) انظر، Macnaghten, 103
- (١١) من المهم مقابلة هذه الفكرة بالاعتقاد أن أجساد الماديين هي التي لا تتحلل. وللأسف على ذلك من «مدراس» والحديث، انظر R. Mach, *Der Zaddik in Talmud und Midrash* (Leiden, 1957), 169.
- (١٢) انظر، Macnaghten, 109; Habicht, 392-93.
- (١٣) انظر، Macnaghten, 108.
- (١٤) انظر، Cf. Gerhardt, Art, 216-21.
- (١٥) هذه الفكرة مفقودة في نص هابشيت.
- (١٦) أخصأت «جبرهازة» (Art, 205) في اعتبار الاسم اعتبارا. وبالنسبة لسليمان باعتباره مؤسسا لدمر، انظر «القوت»، معجم البلدان، الموضع السابق. والقياس بالقوت من «الجامعة الديني»، يرجع إلى ١ : ٢١ - ٢٣ من طبعة Derenbourg's Paris 1869 للديوان. وربما عرفت الأوطى العربية أختلافا من أسطورة سليمان التي يمثل فيها حكم لدمر إحدى مراحل تقصى قوة الملك. انظر Aggadat shir ha-shirim 3:33-34, ed. Schechter, JQR, VII (1895), 150. Referred to in L. Ginzberg, *The Legends of the Jews* (Philadelphia, 1936), VI, 301.
- واسم «الدمرة» - أيضا - مهم باعتباره مصدرا لفكرة الملكة شه الحية.
- (١٧) انظر، Gerhardt, Art, 205.
- (١٨) انظر، Macnaghten, III, على سبيل المثال.
- (١٩) لفكرة الزاد الروحي ليست مقصورة - بالطبع - على الإسلام.
- انظر، Mach, *Zaddik*, 190-94.
- (٢٠) انظر، Macnaghten, 105.
- (٢١) بالنسبة للمتلين الصوري الذي قام به «الخضر»، انظر، L. Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane* (Paris, 1934), 131-32.
- (٢٢) فكرت لفكرة «الموت في الحياة» - بلانها - في سبقات أخلاقية. انظر القول المنسوب إلى شقيق بن إبراهيم في Sulami, *Kitab tabaqat as-sufiya*, ed. J. Pedersen (Leiden, 1960), 59. «لقد جعل الله من يطعمه أحياء في موتهم، وجعل من يصفونه أمواتا في حياتهم». والاستخدامات الحلقية للكلمة ليست نادرة. وانظر - فيما يلي - قصة الأمير الذي يخطئ في تعرف جثة هروس. ويصف حالت باب Haft Bab الإسماعيلي حالة من لقدوا الطريق القويم بأنفسها «لا جسد يشبهه الزوج». انظر، Abu Isbaq Quhlatani, *Haft Bab*, ed. and transl. W. Ivanow (Bombay, 1959), 49.
- وفي تأويل رمزي يلمد في حل صيوط قصصا، يساوي الكتاب نفسه بين الطعام الخالص وتأويل القرآن تأيلا معجروا من الارتباكات الناشئة عن الفهم الحرلى «الظاهر». (p. 36, to verse 4: 160). ويؤول تفسير ابن عربي «الطيات» (٤ : ١٦٠) على أنها مظاهر سماوية.
- وفي «كركرة» - عند هابشيت - يصمد عمرو خسرو من البحر في الليلة السابقة على يوم الجمعة، ويحل يسير على الماء مغطيا صيغة دينية. والفكرتان صوفيتان - بالتحديد - أو صوفيتان دينيان. وقد تم إدماجهما في لفرة واحدة في كتاب المصارع والمطارحات، على سبيل المثال. انظر، Shihab ad-Din Yahya s-Suhrawardi, *Opera Metaphysica et Mystica*, ed. H. Corbin (Istanbul, 1945), I, 505.
- (٢٣) انظر مقال «بكاء» الذي كتبه «مير» في الطبعة الثانية من Encyclopaedia of Islam.
- (٢٤) لا أحيى أن مظهر اعتزال العالم قد تم نسجه، لكنه تم المحافظة عليه باعتباره مستوى أولا، بينما تتطوى القصة على ضرورة أن ينحب المرء إلى ما وراءه. لرؤية عالم العجربة باعتباره نوعا من المارقة أو المثال، وإدراك أنه - في علاقته بالعالم الواضح - بمائل علاقة الظلام بالضياء، إنما هو «المراج الأول»، بالنسبة للإنسان الذي يبدأ رحلته إلى الحضور الإلهي.
- انظر الغزالي، ملكة الأنوار (القاهرة، ١٩٦٤) ص ٥٠.
- (٢٥) كتاب البلدان، ص ٩١.
- (٢٦) *Qlaasat al-ghurba al-gharouya*, in *Oeuvres philosophiques et mystiques de Shihabuddin Yahya Sohrawardi* [Opera Metaphysica et Mystica, II], ed. H. Corbin (Tehran, 1952), 285.
- (٢٧) الجزء الثاني، ص ٣٠٣ - ٣٠٥ من طبعة بيروت ١٩٦٣.

(٢٨) Mantiq a-tayr 35 (line 612), and *Ishname*, ed. H. Ritter (Istanbul, 1940), 289 (line 12). Reference to the second passage, انظر، in H. Ritter, *Das Meer der Seele* (Leiden, 1955), 625.

(٢٩) الجزء الثاني، ص ٣٥٦، من طبعة بيروت ١٩٦٨.

(٣٠) I. Goldziher, *Die Richtungen der islamischen Koranlegung* (repr. Leiden, 1952), 244. انظر،

(٣١) انظر، «معاد» في: رسائل إخوان الصفاء (بيروت، ١٩٥٧) الجزء الرابع، ص ٥٠. Hafi Bab, 47; and Daylami, *Bayan madhhab al-butlaniy* (Istanbul, 1939), 37 and 78. wa-butlaniih, ed. Strothmann

(٣٢) بالنسبة للأرضية اللامعة، انظر تفسير ابن عربي، الجزء الثاني، ص ٢٠٥، أو

Diya' ad-Din Isma'ili ibn Hibatalah al-Isma'ili a-Sulaymani, *Mizaj al-taslim*, ed. Strothmann as *Isma'ilitischer Koran-Kommentar* (Göttingen, 1944; Abh. Ak. Wiss. Göt., Phil.-Hist. Kl., Dritte Folge, Nr. 31), 334.

ويمكن تفسير موت «طالب» على أنحاء مختلفة. سياسيا، لرغبة طالب في كسب حظوة الخليفة الأموي عن طريق إعطائه هدية من مجوهرات الملكة، حلقيا، إذا ما انطلقنا من «الأمان» الذي انتهكه طالب وقتلا لإشارة القرآن ٧٢، ٧٣. الأمان = المعرفة، انظر فخر الدين الرازي، التفسير الأكبر، واعتراف الجميع، فإنها وسيلة لتدعيم للمؤامرات لا يملت منها - سليما - إلا فارس مقدام، وبهذا المعنى، يتنص طالب إلى خط انكيدو وبرفوس نفسه، وربما كان المقصود على الملكة في الغرفة السابعة يمثل ما هو أكثر من مصادفة، برغم أن المؤلف لم يذكر الرقم.

وأخيرا، وبرغم أن مدينة النحاس تقع - تقليداً - في شمال أفريقيا - وهو ما يجعل الجدل حول الرمزية الجغرافية غير مأثور - فإنه من المعري أن يعتقد المرء أن المؤلف يريد إخبارنا بشيء ما عن طريق منح اسم «ندرة» (أو منه إذا ما كان هناك نموذج أصلي لخصيتها) لأمرأة مغربية بما وراء صحراء القهرون، برغم أن الاسم يربط - بشكل واضح - بالبحر، والقهرون - وقتلا لبرهاني قاني - اصطلاح يدل على حوار العالم. والمعري أن يفكر المرء في بحث الإسكندر عن تبع الحياة في أرض الظلمات، وعلى نحو محدد تماما، تمثل القهرون - لدى السهرودي، قصة الغربة الغربية، ٢٧٧ - «الغربة الظالم أهلكها» (القرآن ١٠١، ١٧٥)، حيث ولع البطل في الأسر، وشرح المفسر المكان بقوله، «القهرون تعني العالم، والمقصود بأهل العالم هم الظلمة». وبحسب المرء بما إذا كان لغة أي تشبيه لسهرودي أن يخبر المرء الأسوار السوداء لمدينة النحاس قبل أن يصل إلى مركز العقل. هل تم تخطيط الطريق - في الأصل - باعتباره مكانا محتملا؟

يذكر كوربان Corbin (البرخ) في Avicenna's Risalat Hayy ibn Yaqzan باعتباره مراً إرانيا خلال الظلام، انظر: Avicenna and the Visionary Recital, transl. W. Trask (New York, 1960), 142 and 159, but against that view cf. A.-M. Goichon, *Le récit de Hayy ibn Yaqzan* (Paris, 1959), 86-90. The text of the passage in question is in *Traité mystiques d'Abou Ali al-Husain b. Abdallah b. Sina*, ed. M. A. F. Mehren (Leiden, 1889), fasc. 1, p. 8 of the Arabic text.

Gerhardt, Art, 210-30. انظر، (٣٣)

Ibn al-Faqih, K. al-buldan, 88-91. انظر، (٣٤)

(٣٥) الجزء الرابع، ص ١٦٢ - ١٦١. ورسائل إخوان الصفاء خلاصة والية - من القرن العاشر - للعلم والفلسفة والدين، إسماعيلية في السياسة، ونهضة/ أفلاطونية جديدة في المعتقدات. وتكرر القصة - أيضا - في *Ishname* للمطار، كما أشار إلى ذلك ريتز (Ritter, Meer, 47). والفكرة الأساسية واسعة الانتشار، وكما قال مدعاه من أوروبا، انظر: C. Nodder, *Infernallana* (Paris, 1966), 96-97.

A. Jellinek, *Bat ha-Midrash* (repr. Jerusalem, 1967), pt. v, 22-26. Referred to in Olinberg, *Legends*, VI, 298. انظر، (٣٦)

(٣٧) الجزء الرابع، ص ٥٨. واعتقد - ولنا تأمل ولع إخوان الصفاء بالحكايات الرمزية - أن «الأطال» لابد أن تعني - هنا - «الأفعال الرمزية» (parables) أو «الفصص المجازية» (allegories)، وليس «الحكم» (والأخيرة وسيلة للتبليغ البلاغي لـ «التصديق»)، وفقا لأفريوس. انظر،

H. A. Wolfson, *The Terms Tasawwur and Tasdiq in Arabic Philosophy and Their Greek, Latin and Hebrew Equivalents*, *The Moslem World*, xxxiii [1943], 118.

(٣٨) لا يبدو للمؤرخ الإيراني في Brazen Hold أي تأثير مباشر على قصتنا. فطريق المسافر لا يشبه المراحل السبع التي يخرج أن يعبرها الاطالديار. Isfandiyyar وزعم سندهاء (43) (Siyyasatname) أن أبا مسلم والمهدي ومزودك كانوا ينظرون ليمردوا جميعا من حصن النحاس، لكن منبئنا يمكن أن تكون أي شيء إلا أن تكون مهدية. حول الفكرة الإيرانية، انظر،

K. Cziglédy, «Bahram Cobin and the Persian Apocalyptic Literature», *Acta Orientalia Acad. Sci. Hung.*, VIII (1958), 21-43. أما الإحالات إلى Isfandiyyar and Bahram Chubin، فإنني مدني بها للبروفيسور ديكسون M. Dickson من جامعة برنستون.

وثائق

محاكمة ألف ليلة وليلة

« اعتمدنا في هذه الوثائق، الخاصة بمحاكمة (ألف ليلة وليلة) بالقاهرة عام ١٩٨٥، ملف قضايا حرية الرأي والتعبير في مصر، للدكتور محمد حسام محمود لطفى (القاهرة - ١٩٩٣) - ونشرها كما هي، دون تصويب أخطائها اللغوية والطبعية.

(التحرير).

بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين
 الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين
 سيدنا ومولانا محمد صلى الله عليه وسلم صلاة رسلا ما دامت
 مثلا زمين الى يوم الدين وبعد فان الله تعالى جعل سير
 الاولين عبرة للقوم الاخرين لكي يري الانسان العبر التي
 حصلت لغيره فيعتبر ويطلع حديث الامم السالفة وما جبر
 لهم فينزع رجس جان وتعالى جل جلاله وعز بقائه هو الله
 الاولين والاخرين وهو الدائم على مر الاليم والسنين وبعد
 فانه خلقه احيين فمن العبر والحكايات الحكايات التي تسمى
 بالالف ليلة وليلة وما فيها من الحكايات والامثال فقد حكى
 والله العلم بغيره واحكم واعزوا لكم مما مضى وتقدم وما سلق
 من احاديث الامم الماضية والحكايات المتقدمة انما
 كما ان في قديم الزمان سالف العصر والادان ملك من ملوك
 ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند واعوان
 وخدم وحشم وكان له ولدان احدهما كبير والاخر صغير وكانا
 قارسين بطلين وكان الاكبر افرض وانجوم الاصغر
 وقد ملك البلاد وحكم بالعدل في الرعية وامره اهل بلاده
 ومملكته وسائر اجناده وكان اسمه الملك شاه زمان
 وكان اخوه الصغير اسمه الملك شاه باز وكان ملك
 بمرقند العجم وممر بزر الاستخر في بلادها وكل واحد في
 مملكته حاكم عاد في رعيته مدة عشرين سنة في غاية
 البسط والانشراح وممر بزر الاكبر هذه الى ان حثي اشتاق
 الملك الكبير الى اخيه الصغير فامر وزيره ان ياتى قري
 عند

الحكم الأول

محكمة آداب القاهرة
حكم باسم الشعب

المادتين ٣٠، ١/١٧٨ عقوبات المعدلة بالقانون ٢٩ سنة
١٩٨٢.

وحيث أن واقعة الدعوى — حسبما يبين من محاضر الضبط والتحقيقات وسائر الأوراق — توجز فيما أثبتته الرائد على السبكي بإدارة رعاية الأحداث في محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٥ر٤٥م من ورود معلومات تفيد قيام مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده الكائنة بهيضان الأزهر بالقاهرة بطبع وتوزيع نسخ من كتاب ألف ليلة وليلة تحوى قصصا وألفاظا مخادشة للحياء وخارجة عن الآداب العامة، وأنه بإجراء التحريات السرية حول هذه المعلومات تبين صحتها حيث حصل على نسخة من الكتاب المذكور بشرائها من المكتبة سالفة الذكر الكائنة بالمقار ١٨٠ وقف غمري بهيضان الأزهر. وبفحصها تبين له أنها تحوى قصصا وألفاظا وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة ومخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى مما يدعو النشئ (كذا) للانحراف والفساد ويقع تحت طائلة نص المادة ١٧٨ عقوبات كما تبين له أن مدير ومالك المكتبة والمطبعة هو حسين محمد صبيح وأن طبع هذه النسخ يتم فى داخل المطبعة الموجودة بالمكتبة المذكورة وأنه توجد كميات كبيرة من هذه النسخ بمخازن المكتبة بنفس العنوان والنسخة مكونة من أربع مجلدات وأنه قد تمخرر محضر

بالجلسة العلنية المنعقدة يوم الأحد الموافق ١٩٨٥/٥/١٩ برئاسة السيد الأستاذ / أحمد الحسينى رئيس المحكمة وحضور الأستاذ / جمال عزت وكيل النيابة وعمر حسن محمد أمين السر فى القضية رقم ١١٤٢ سنة ١٩٨٥ آداب القاهرة
ضد
حسين محمد صبيح

- المحكمة -

بعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة الشفوية. من حيث أن النيابة العامة قد اتهمت المتهم بأنه فى يوم ١٩٨٥/٣/٤ بدائرة قسم الجمالية محافظة القاهرة. ١- صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض

مطبوعات منافية للآداب العامة ومؤلف ألف ليلة وليلة ومؤلف «تسهيل المنافع» وذلك على النحو المبين بالأوراق ٢. — استعمل الاكلاسيكيات المضبوطة فى نشاطة الإجرامى سالف الذكر كما أن المطبوعات المضبوطة تعد حيازتها أو بيعها أو عرضها جريمة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بمقتضى نص

فى الصفحتين ٣٤، ٣٥ من الجزء الأول بأنها طبعة قديمة وأنه عدلها من نسخ أخرى كما أن كتاب تسهيل المنافع من كتب التراث أيضا.

وحيث أنه بجلسة المحاكمة ١٩٨٥/٣/٣١ شرحت النيابة العامة ظروف الدعوى وطلبت توقيع أقصى العقوبة على المتهم ومصادرة النسخ والاكلاشيئات المطبوعة وقدم وكيلها صورة ضوئية لصفحات من مؤلف ألف ليلة وليلة الصادر عن دار ومطابع الشعب والمركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وبرقية مرسلة من المواطن أحمد عبد اللطيف العباد ومقالة الكاتب عبد اللطيف فايد بجمردة الجمهورية. وحضر الاستاذ/ فريد السيد حجاج الحماسى وقرر أنه يدعى مدنيا قبل المتهم بمبلغ ٥١ جنيه على سبيل التعويض المؤقت لما أصابه من أضرار أدبية وشرح ظروف الدعوى وصمم على طلباته وانضم اليه آخرون. كما حضر المتهم بوكيل عنه وشرح ظروف الدعوى ودفع بعدم قبول الادعاء المدنى لانعدام الضرر المباشر وقدم حافظة مستندات وطلب نذب خبير فى الدعوى بصفة احتياطية وأصليا ببراءة المتهم بما أسند إليه. واتخذت المحكمة قررت حجز الدعوى للحكم بجلسة ١٩٨٥/٤/٢١ مع التصريح بتقديم مذكرات لمن يشاء فى أسبوع وقد ردت إلى المحكمة خلال الأجل المضروب مذكرة من النيابة العامة صممت فيها على طلباتها وكذا مذكرة من المدعى بالحق المدنى صمم فيها عن طلباته مذكرة من وكيل المتهم صمم فيها على الدفع المبدى منه وعلى براءة المتهم واحتياطيا نذب خبير فى الدعوى.

وحيث أن المحكمة قررت مد أجل الحكم لجلسة اليوم لاستكمال الاطلاع. وحيث أنه عن موضوع الاتهام وقد نصت المادة ١٧٨ ع المعدلة بالقانون رقم ٢٩ سنة ١٩٨٢ فى فقرتها الأولى على أن يعاقب بالحبس مدة لا تزيد على سنتين وبغرامة لا تقل عن ٢٠ جنيه ولا تتجاوز ٥٠٠ جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين،

تحريرات بذلك فى ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٩ ص عرض على السيد الاستاذ/ مدير نيابة الآداب بالقاهرة حيث أذن فى ذات التاريخ الساعة ١١ ص بتفتيش مكتبة ومطبعة المتهم لضبط جميع النسخ الموجودة من مؤلف ألف ليلة وليلة وضبط جميع ما يخالف نص المادة ١٧٨ عقوبات وكذا ضبط جميع الاكلاشيئات الخاصة بطبع ذلك المؤلف وجميع النسخ الموجودة منه من جميع اماكن التوزيع سواء المكتبات أو الباعة وكذا ضبط المتهم وأضاف أنه نفاذا لهذا الإذن توجه الساعة ٣٠ م نفس اليوم بصحبة قوة حيث تقابل مع المتهم داخل المكتبة حيث أحاطه علما بشخصيته وأموريته وقام بضبط أربع نسخ من الكتاب موضوعة على أحد الأرفف بالمكتبة واصطحبه إلى المخازن حيث تم ضبط عدد ١٨٩٠ كتاب بداخل المخزن الواقع بداخل المكتبة كما اصطحبه إلى حجرة حفظ الاكلاشيئات حيث تم ضبط ١٢٨٠ اكلاشيه خاص بطبع كتاب ألف ليلة وليلة وأنه أثناء التفتيش بحثا عن نسخ الكتاب المطلوب ضبطه استرعى إنتباهه كتاب عنوانه تسهيل المنافع ويتصفحه تبين أنه يحوى فصول (كذا) فى أوقات الجماع وكيفيته وضرره وقام بضبط ١٧٥ نسخة منه وأنه بسؤال المتهم قرر له أنه يقوم بطبع كتاب ألف ليلة وليلة ولا يعلم أن به شيئا مخلا بالآداب ولا توجد تعليقات بعدم طبعه وهو من كتب التراث القديم وأن كثيرا من المطابع تقوم بطبعه ويحه.

وإذ باشرت النيابة العامة تحقيق الواقعة فى ١٩٨٥/٣/٥ أثبت المحقق اطلاعه على نسخة من كتاب ألف ليلة وليلة المضبوط وكذا كتاب تسهيل المنافع وتبين أن كل (كذا) منها يحوى العديد من الألفاظ والعبارات المنافية للآداب وحيث سئل المتهم قرر أنه يقوم بطبع كتاب ألف ليلة وليلة ولا يعلم أنها منافية للآداب إذ إنها من التراث وأنه لم يقرأ ذلك الكتاب وعلم ما هو موجود

هدى من مستوى الاخلاق العامة بحيث يكون المرجع هو النظر إلى الشعور العام فى البيئة الاجتماعية والركن المعنوى أو القصد الجنائى فى هذه الجريمة هو قصد عام يكفى لشواذه مجرد ارتكابه الفعل المادى مع الإحاطة بمدى مخالفته للآداب العامة «يراجع الموسوعة الشاملة فى الجرائم المخلّة بالآداب العامة للاستاذ/معوض عبد التواب طبعة ١٩٨٣ ص ٢٧٢ وما بعدها» .

وحيث أنه لما كان ما تقدم وقد اسندت النهاية العامة للمتهم أنه صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض مطبوعات منافية للآداب «مؤلف ألف ليلة وليلة وتسهيل المنافع» كما أنه استعمل الاكلاشييات المضبوطة فى نشاطه الاجرامى سالف الذكر وحيث أن المحكمة قد تبينت من الاطلاع على نسخ مؤلف ألف ليلة وليلة المضبوطة بحوزة المتهم أنها تحوى العديد من الروايات عن كيفية اجتماع الجنسين ووصف لشذوذ بين النساء ومع الحيوانات وألفاظ جنسية سوقية بذممة مخلّة بالآداب العامة فى الجزء الأول الصفحات من ٣٣ إلى ٣٥، ٧٢، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٣، ٢٦٥، ٢٨٥، ٢٨٦ وفى الجزء الثانى صفحات ١١٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ٣١٣، وفى الجزء الثالث صفحات ٢١١، ٢٤٦، ٢٤٨، ٣١٥، ٣١٦، وفى الجزء الرابع صفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧، ٢١٣، وذلك على سبيل المثال كما تبين للمحكمة أن كتاب تسهيل المنافع قد ورد فيه من الصفحات رقم ١١٤ إلى ١٢٠ تفصيلات عن الجماع وأوقاته وكيفيته.

وحيث أن دفاع المتهم قد اتصب على أن الكتاب الأول ألف ليلة وليلة من كتب الغرائب التى يقوم بطبعها منذ أمد طويل وأنه لم يضاف إليها أو يحذف منها شيء باعتبار أن التراث يجب المحافظة عليه ونشره كما هو وحجته فى ذلك أن الكتاب مطبوع بطريقة التصوير الزنكوغراف نقلاً عن النسخ الحكومية وليس مطبوعاً

كل من صنع أو حاز بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو إعلانات أو صوراً محظورة أو منقوشة أو رسوماً يدوية أو فوتوغرافية أو إشارات رمزية أو غير ذلك من الأشياء أو الصور هامة إذا كانت منافية للآداب العامة. وأركان هذه الجريمة إثنان الأول الركن الحادث والثانى الركن المعنوى، والركن المادى يتكون من عنصرين أ — فعل مادى وهو أحد الأفعال الواردة على سبيل التمثيل بالنص ومنها ١ — صناعة وتغير عمل أو خلق وكذا التقليد أو النقل عن شيء آخر لأى من الأشياء المذكورة فى النص ٢ — الحيازة بقصد الاتجار لأى من الأشياء المذكورة فى النص وبذلك يخرج عن نطاق النص الحيازة لذات الشخص وبصفة خاصة له دون غيره من الأفراد أى كانت صلته بهم والحيازة هنا تكون للإتجار وتحقق الحيازة حتى ولو لم يتم البيع فعلاً طالما أنها كانت بقصد الإتجار ٣ — التوزيع وهو النشر أو الاذاعة أو اعطاء الاشياء المذكورة بالنص للتغير بغير تمييز حتى ولو كان بالجهان ويتم التوزيع حتى ولو لم يوجد إلا عدد واحد يسلم لشخص واحد (ب) — أن يكون ما سبق من أفعال منافية للآداب العامة وبعد إنتهاكها والمقصود بانتهاك حرمة الشيء هو تناوله بما لا يحل والذهاب بما له من حرمة كذلك هو نقض العرض وتحقيق إنتهاك حرمة الآداب العامة بإتيان الفعل المادى ماساً بأسس الكرامة الأدبية للجماعة. وأركان حسن سلوكهم ودعائم سموها المعنوى ويمثل هذا الإنتهاك الإستهانة بالمبادئ الأخلاقية وتقويض القواعد التى تواضعت عليها الجماعة وقضى بأن الآداب العامة ترادف الحياء وتشمل بدون شك كل ما شأنه حفظ كرامة الشعب والمساعدة على حسن سلوكه ورفق أخلاقه وهى بذلك تتضمن قواعد النظام العام الذى هو العلاقة الظاهرة على وجودها «نقض جلسة ١٩١٠/٦/١١ المجموعة الرسمية ١١ ص ٢٨٨» وتقدير ذلك يخضع لقاضى الموضوع فى ضوء العادات الشائعة وتقاليده البيئة الاجتماعية وعلى

بطريقة تجميع الحروف بدليل خط الاكلاشيهات الخاصة بها.

وحيث أن ما ذهب إليه دفاع المتهم يتناقض مع ما قرره المتهم بتحقيقات النيابة العامة إذ قرر المتهم بالتحقيقات عند مواجهته بالألفاظ البديقة الواردة في الصفحتين ٣٤ ، ٣٥ ، من الجزء الأول بأنها طبعة قديمة وأنه عدلها من نسخ أخرى وقد تبينت المحكمة من الاطلاع على سائر النسخ المضبوطة بحوزة المتهم أن هناك طبعتين من الجزئين الأول والرابع فبالنسبة للجزء الأول عدل المتهم حال الطبع حكاية الحمال مع البنات الواردة بالصفحات من ٣١ إلى ٣٥ وحذف منها الألفاظ السوقية البديقة وإن كان هذا الجزء قد تضمن سائر الألفاظ والروايات المهلهة بالأدب الأخرى سالفة البيان وبالنسبة للجزء الرابع فقد عدل المتهم الصفحة رقم ٢١٣ بحذف أبيات الشعر الفاضح التي وردت في نهاية الليلة ٩٤٦ وإن كان قد احتفظ ببقية ما تضمنته الطبعة السابقة من ألفاظ خارجة بديقة وروايات جنسية منافية للأدب العامة .

وحيث أنه لما كان ذلك كان المتهم يحتاج بأن النسخ المضبوطة لديه من مؤلف ألف ليلة وليلة وقد قام بنقلها عن الأصل وأن هذا المؤلف من التراث الذى لا يملك الاضافه اليه أو الحذف منه وقد ثبت للمحكمة من واقع النسخ المضبوطة خلاف ذلك وأن المتهم قد قام بالحذف بعد أن تبين له منافاة بعض الألفاظ للأدب وفقاً لما قرره بالتحقيقات فإن مقولة الحفاظ على التراث تكون دفاعاً واهياً أراد بها المتهم دفع الاتهام عن نفسه ونفى الجريمة قبله رغم ثبوتها في حقه .

وحيث أن المحكمة وهى فى سبيل اقامة قضائها فى هذه الدعوى تقرر أنه أيما كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأى ويكون مجاله الندوات الأدبية أما اختصاص هذه المحكمة فيحدد

بالطبعة المضبوطة من ذلك المؤلف وما إذا كانت هذه الطبعة تحوى عبارات وألفاظ منافية للأدب العامة من عدمه .

وحيث أن المحكمة تنوه إلى أن كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس وبدون تمييز ولقد نجحت شرطة الأحداث ونهاية الأدب فيما ذهب اليه من المطالبة بأعمال حكم القانون على النسخ المضبوطة منذ سنين عديدة بعض دور النشر التى قامت بتهذيب وتنقيح مؤلف ألف ليلة وليلة من الشوائب بشطب العبارات التى تחדش الحياء من هذه النسخ وطبعتها طبعات نظيفة طرحت فى الأسواق أليس أدل على ذلك ما ورد فى مقدمة مؤلف ألف ليلة وليلة طبعة دار الشعب التى تولى إعدادها الكاتب رشدى صالح : عهدت إلى دار الشعب أن تتولى اعداد مجموعة ألف ليلة وليلة لتصدر فى طبعة جديدة تستطيع أن تدخل كل بيت فيقبل على قراءتها من لم يقرأها من الأدباء ويجد فيها الابناء حكايات ممتعة ذات قيمة ويجد فيها المثقف ما يغريه بأن يضمها إلى مكتبته ويحفظ بها ضمن مراجعه ولست امتكثر على ألف ليلة وليلة أن تصل بطبعاتها الجديدة إلى هذا المستوى لكن حظ ألف ليلة لم تكن [كذا] دائماً على هذا القدر من الاهتمام الجاد فما أكثر ما هبطت بها الطبعات التجارية والأذواق السوقية إلى حيث اعتبرتها مجموعة من الحكايات المثيرة أو الفاضحة التى يقرؤها [كذا] الصغار - خلف ظهور آبائهم - والتى لا يبخى لمثقف يحترم ثقافته أن يعطيل النظر فيها وساعد على هذا الهبوط ظهور بعض الأعمال الخطية الرديئة التى نسبها أصحابها إلى ألف ليلة وليلة وهى أبعد ما تكون عنها سواء فى مغزاها أو تكوينها أو مستواها الفنى .

التهتم من طبع ونشر هذا المؤلف بصورته - التي ضبطت نسخه - والذي يحوى العديد من روايات كيفية إجتماع الجنسين والألفاظ الجنسية الصريحة السوقية البذيئة والاشعار المكشوفة الفاضحة وليس هو نشر التراث بل هدفه تحقيق اكبر عائد من الأرباح الشخصية مستغلاً فى ذلك اسم التراث وليس أدل على ذلك قيامه بطبع طبعتين مختلفتين من نفس المؤلف وفقاً لما سلف بهانه وكذلك الحال بالنسبة لكتاب تسهيل المنافع .

وحيث أنه لما كان ذلك وكانت محكمة النقض قد قضيت بأن: «الكتب التى تحوى روايات لكيفية اجتماع الجنسين وما يحدثه ذلك من اللذة كالأفلاصيص الموضوعة لبهان ما تفعله العاهرات فى التفریط فى أعراضهن وكيف يعرضن سلعتهن وكيف يتلذذن بالرجال ويتلذذ الرجال بهن» هذه الكتب يعتبر نشرها إنتهاكاً لحرمة الآداب وحسن الاخلاق لما فيه من الاغراء بالمهر خروجا على عاطفة الحياء وهذا لقواعد الآداب العامة المصطلح عليها. والذى تقضى بأن إجتماع الجنسين يجب ان يكون سرياً وان تكتم اغباره ولا يفيد فى هذا الصدد القول بأن الاخلاق تطورت فى مصر بحيث اصبح مثل تلك الكتب لا ينافى الآداب العامة استناداً على ما يجرى فى المراقص ودور السينما وشواطئ الاستحمام لانه مهما قلت عاطفة الحياء بين الناس فإنه لا يجوز للقضاء التراخى فى تثبيت الفضيلة وفى تطبيق القانون؛ نقض جلسة ١٩٣٣/١١/٢٦ الطعن ٢٤٨١ لسنة ٣ م مجموعة الربع قرن ص ٢٩٢ .

وحيث انه لما كان ما تقدم فان التهمة تكون ثابتة قبل التهم بما ورد بمحضر التحريات وتأيد بواقعة الضبط وتؤكد مما حوته النسخ المضبوطة لديه وكلها الاكلاشيهات وقيامه بطبع طبعتين مختلفتين من المؤلف الواحد اسقط من إحداهما الألفاظ المخلة بالآداب. ومن ثم نقضى المحكمة بإدائته عملاً بنص مادة الاتهام والمادة ٢/٣٠٤ أ.ج.

وأما بالنسبة لنشر ألف ليلة وليلة عن المطابع العربية فكانت طبعة بولاق لها عام ١٢٥٦ هجرية ثم كانت طبعة بيروت عام ١٨٨١ ثم توالى طبعاتها فى قرننا العشرين تخكمها سوق التجارة فلا تخلو من أخطاء مطبعية كثيرة ولا تسلم من تزيف [كذا] فى أسماء الأعلام ولا تخلو كذلك من الاضافات التى أظن أنها ادخلت عليها ، أو زهدت لاثارة شهية القارئ كما يظن الناشرون . ولكن هبوط الطباعات التجارية واضطرابها قد قابلها فى أوروبا ظهور طبعات جيدة وكتب مستندة إلى قصص ألف ليلة ممتازة فى طبعاتها وترجمتها وكان ذلك سبباً يدهو المعنيين بالتراث الشعبى إلى الأسف . وعندما مهدت إلى دار الشعب . بإعداد هذه الطبعة رأيت أن أحافظ قدر الاستطاعة على الروح الأصلية فلا أحذف من الحكايات - بغرض الاختصار - ولا أعيد تنسيق وتويب النوادر بغرض التركيز بل اترك القصة تتنوع إلى النوادر تستطرد إلى الثقافة الجانبية وقد اسقط بعض عباراتها والفاظها التى تخدش الآداب وهذا وحده مدار الحذف وكذلك أيضاً ، ماورد فى طبعة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع من مؤلف ألف ليلة وليلة من تنويه فى مقدمة الجزء الأول : تمت مراجعة قصة ألف ليلة وليلة بمعرفة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وتم استئصال الألفاظ غير المهيبة التى كانت تحتوى النسخ القديمة - كما تم تهذيب الاسلوب بحيث يكون فى متناول الفهم مع مراعاة إحتفاظ القصص بجاذبيتها المعروفة .

وحيث أنه لما كان ما تقدم وكانت النسخ المضبوطة من مؤلف ألف ليلة وليلة قد طبعت واعدت للبيع للجمهور - ولم تكن نسخ محفوظة فى إحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شؤون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية بما مرت به من مراحل تطور فإن المحكمة والحال كذلك تقرر أن هدف

وحيث انه في مجال تقدير العقوبة فان المحكمة تقضى بتوقيع أقصى عقوبة الغرامة على المتهم وتستعمل الرخصة الممنولة لها قانونا في القضاء بها بدلا من عقوبة الحبس مراعاة لكبر سن المتهم وعدم سابقة ضبطه في وقائع مماثلة، كما تقضى بمصادرة كافة النسخ المضبوطة لديه من مؤلف ألف ليلة وليلة وتسهيل المنافع وكذا الاكلاشيهات المضبوطة عملا بنص المادة ٣٠ من قانون العقوبات مع الزامه بالمصروفات الجنائية.

وحيث أنه عن الدعوى المدنية وقد طلب المدعى بالحق المدني القضاء له بالتعويض المؤقت — قبل المتهم عن الأضرار الأدبية التي أصابته من جراء نشر المتهم للعبارات والألفاظ المخلّة بالأدب في مؤلف ألف ليلة وليلة.

فإنه لما كان من المقرر أنه يشترط لقبول الدعوى المدنية أمام المحاكم الجنائية أن يكون الضرر المطلوب التعويض عنه ناشئا مباشرة عن الفعل المكون للجريمة المرفوعة بها الدعوى الجنائية — أما إذا كان ناشئا عن فعل آخر فلا تصح المطالبة بتعويضه أمام المحاكم الجنائية ونقض ١٩٤٥/١٢/١٧ الطعنة ١٤٩٥ لسنة ١٥ في ص ٦٠٢ قاعدة ١٥/١٥. وأن القرار الذي يصلح أساسا للمطالبة بتعويض أمام المحاكم الجنائية يجب أن يكون

ناشئا مباشرة عن الجريمة فإذا كان نتيجة لظروف خارجة عن الجريمة ولو متصلا بواقعتها فلا تجوز المطالبة بتعويض عنه أمام تلك المحاكم سواء بطريقة تدخل الجني عليه في الدعوى المقامة من النيابة أو يرفعها [كذا] الدعوى مباشرة فيه. ونقض ١٩٤٤/٣/٢٠ الطعن ٤٧٥ لسنة ١٤ في ص ٦٠٢ قاعدة ١٦٣. فإنه لما كان ذلك وكان المدعى بالحق الذي لم يصبه ضرراً مباشراً [كذا] عن الفعل المكون للجريمة المنسوبة للمتهم — وهي صنع والحيازة بقصد الاتجار للمؤلف المضبوط — دائما الضرر المدعى به قد نشأ عن قراءة المدعى بالحق المدني للطبعة التي أصدرها المتهم والتي تحوى عبارات والألفاظ منافية للأدب ومن ثم فإن دعواه المدنية قبل المتهم تكون غير مقبولة أمام المحاكم الجنائية وتقضى المحكمة بعدم قبول الدعوى المدنية وبالزام رافعها المصروفات ومبلغ خمسة جنيهات مقابل ائتاب اhamama.

فلهذه الاسباب

حكمت المحكمة حضورها اعتباراً أولاً بتغريم المتهم خمسمائة جنيه ٥٠٠ جنيتها ومصادرة النسخ والاكلاشيهات المضبوطة والمصروفات الجنائية ثانياً عدم قبول الدعوى المدنية والزام رافعها المصروفات ومبلغ خمسة جنيهات مقابل ائتاب اhamama.



الحكم الثانى

والأكلاشيئات المستخدمة فى طباعته لدى مكتبة ومطبعة
صبيح لصاحبها حسين على صبيح وكذا ضبط المذكور
نسخ الكتاب المذكور لدى الباحة والمكتبات لإحتوائها
على ألفاظ وعبارات مخلة بالآداب العامة وكذا صور
مرسومة غادرة للحياة — وقد تحرق عن الجزء الخاص
بمكتبة حسين على صبيح بميدان الأزهر المحضرقم
١١٤٢ سنة ١٩٨٥ جنح آداب القاهرة — وبالنسبة للجزء
الأخير من الإذن بضبط نسخ الكتاب لدى الباحة وقد قام
بالتوجه إلى سور الأزبكية بميدان العتبة وتوجه إلى
أكشاك الكتب بطلب شراء كتاب ألف ليلة وليلة لغرض
صاحب كشك الكتب رقم ٣٦ واسمه ثابت عبد
الرحيم عبد المنعم إحضار نسختين من الكتاب المعروف
لحسين صبيح والمكتوبة من أربع مجلدات نظير عشرون
جنيها على أن يدفع خمسة جنيها ثم يقوم بإحضار
النسخ فى اليوم التالى، وإضاف بأنه حاول فصالة فى
الشنن فرفض ورفض إحضار الكتاب فى الحال فقام
بنفس الكتب الموضوعة فى الشارع والخاصة بالكشك
فوجد الجزء الرابع من قصة ألف ليلة وليلة الخاصة
بمكتبة ومطبعة صبيح خلف أحد الكتب الموضوعة على
رف خشبي كما وجد بين الكتب قصة ألف ليلة وليلة
من أربع أجزاء صادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت.

باسم الشعب

بالجلسة العلنية المنعقدة يوم الأحد الموافق ١٩٨٥/٥/١٩
برئاسة السيد الأستاذ /أحمد الحسينى رئيس المحكمة
وحضور الأستاذ/جمال عزت وكيل النيابة
عمر حسن محمد أمين السر
فى القضية رقم ١١٥٥ لسنة ١٩٨٥ جنح آداب القاهرة
ضد ثابت عبد الرحيم عبد المنعم

- المحكمة -

بعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة
الشفوية، من حيث أن النيابة العامة قد اتهمت المتهم بأنه
فى يوم ٨٥/٣/٤ بدائرة قسم الموسيقى بالقاهرة وحاز
بقصد العرض والبيع والاتجار مطبوعات نسخ كتاب ألف
ليلة وليلة تخوى ألفاظ وعبارات وصور منقوشة مخلة
بالآداب العامة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه
بمقتضى نص المادتين ١/٣٠، ١٧٨ من قانون العقوبات.

وحيث أن الواقعة تخلص فيما أتبعه الرائد على
السبكي بإدارة رعاية الأحداث فى محضر الضبط المؤرخ
١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٨م من أنه استصدر اذنا من السيد
الأستاذ/ مدير نيابة آداب القاهرة بتاريخ
١٩٨٥/٣/٤ الضبط نسخ كتاب ألف ليلة وليلة

وحيث سئل المتهم واقر بملكيته للنسخ المضبوطة وانه كان يعرضها للبيع للجمهور الا انه لا يعرف ان الكتاب يحوى الفاظاً مخلة بالأداب وانه لا يجيد القراءة.

واذ باشرت — النيابة العامة بتحقيق الواقعة فى ٨٥/٣/٦ الساعة ١٠,٣٠ صباحا البت السيد المحقق اطلاعه عن النسخ المضبوطة بالجزء الرابع من كتاب ألف ليلة وليلة خطة مكتبة حسين على صبيح بالصفحة ٩٢ اثبت ابيات شعر مخلة بالأداب وصور منقوشة صفحة ١٩٢ كما انه بالكتاب خطة دار مكتبة الحياة ببيروت الجزء الأول صفحة ٤٧,٤١ عبارات مخلة بالأداب وكذا بقية الاجزاء .

وسؤال المتهم اقر بحيازته للنسخ المضبوطة إلا انه قرر بعدم معرفته القراءة وعدم علمه بما تحويه من الفاظ وعبارات مخلة بالأداب .

وحيث انه بجلسة المحاكمة ١٩٨٥/٤/٢١ حضر المتهم بوكيل عنه شرح ظروف الدعوى وطلب اصلها البراءة واحتياطيا استعمال الرأفة والمحكمه قررت حجز الدعوى للحكم بجلسة اليوم.

وحيث انه خلال فترة حجز الدعوى للحكم تقدم وكيل المتهم بمذكرتى دفاع طلب فى ختام الأول إعادة الدعوى للمرافعة لسماع شاهد نفى واحتياطيا ندب خبير فى الدعوى وطلب فى ختام الثانية ببراءة المتهم مما اسند اليه.

وحيث انه عن موضوع الاتهام وقد نصت المادة ١٧٨ عقوبات المعدلة بالقانون رقم ٢٩ سنة ١٩٨٢ فى فقرتها الأول على ان يعاقب بالحبس مدة لا تزيد عن سنتين وبغرامة لا تقل عن ٢٠ جنيها ولا تجاوز ٥٠٠ جنيه او باحدى هاتين العقوبتين كل من صنع أو حاز بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو اعلانات أو صوراً

محفورة أو منقوشة أو رسوما يدوية أو فوتغرافية أو اشارات رمزية أو غير ذلك من الاشياء أو الصور عامة اذا كانت منافية للأداب العامة، وأركان هذه الجريمة اثنان الأول الركن المادى والثانى الركن المعنوى والركن المادى يتكون من عنصرين : أ . عنصر مادى وهو أحد الافعال الواردة على سبيل التمثيل بالنص ومنها (١) حيازة بقصد الاتجار: لأى من الأشياء المذكورة فى النص وبذلك يخرج عن نطاق النص الحيازة لذات الشخص وبصفة خاصة له دون غيره من الافراد أيا كانت صلته بهم والحيازة هنا تكون للاتجار وتحقق الحيازة حتى ولو لم يتم البيع فعلا طالما انها كانت بقصد الاتجار. (٢) التوزيع: وهو النشر أو الإذاعة أو إعطاء الاشياء المذكورة بالنص للغير بغير تمييز حتى لو كان بالهجان ويتم التوزيع حتى ولو لم يوجد سوى عدد واحد يسلم لشخص واحد.

ب — ان يكون ما سبق من أفعال منافية للأداب العامة وبعد إنتهاكها لها والمقصود بانتهاك حرمة الشيء هو تناوله بما لا يحل والذهاب بما له من حرمة، كذلك هو نقض العرض. ويتحقق انتهاك حرمة الاداب العامة باتيان الفعل المادى ماسا بأسس الكرامة الادبية للجماعة واركان حسن سلوكهم ودعائم سموها المعنوى وبمثل هذا الانتهاك الاستهانة بالمبادئ الاخلاقية وتقويض القواعد التى تواضعت عليها الجماعة، وقضى بأن الآداب العامة ترادف الحياة وتشمل بدون شك كل ما من شأنه حفظ كرامة الشعب والمساعدة عن حسن سلوكه ورفى اخلاقه وهى بذلك تتضمن قواعد النظام العام الذى هو العلامة الظاهرة على وجودها. ١- نقض جلسة ١٩١٠/٦/١١ مجموعة رسمية ١١ صفحة ٢٨٨. وتقدير ذلك يخضع لقاضى الموضوع فى ضوء العادات الشائعة وتقاليد البيئة الاجتماعية وعلى هدى من مستوى الاخلاق العامة، بحيث يكون المرجع هو النظر إلى الشعور العام فى البيئة الاجتماعية. والركن المعنوى

بواسطة غيره ليعرف بما تروج سوقه كما انه لا يستطيع تقدير ثمنها الا بعد إلمامه بقيمتها وإن علمه بمحتويات الكتب التي يمثلها من قصص عمله ليهتسر له ارشاد عملائه إلى موضوع ونوع ما يريدون اقتنائه، ثم هو لا شك يعرف حكم القانون في عرض كتب مخلة بالآداب للبيع ولذلك لابد ان يعلم بموضوعات الكتب التي تعرض عليه لشرائها. نقض جلسة ١٩٥٠/١١/٣٠ الطعن ٤- ٢٠ في مجموعة الربع قرن صفحة ٢٩٢.

وحيث انه لما كان ذلك وكان دفاع المتهم قد انصب على أن النسخ المضبوطة هي لاحد كتب التراث التي لا يجوز المساس بها وإن ما ورد بها من الفاظ وعبارات منافية للآداب قصد منه الترويح عن القارىء؛

وحيث ان المحكمة وهي سبيل اقامة قضائها في هذه الدعوى تقرر أنه أياً كان وجه الرأي في مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأي ويكون مجاله الندوات الأدبية - اما اختصاص هذه المحكمة فيحدد بالطبعة المضبوطة من المؤلف السالف وما اذا كانت هذه الطبعة تحوى عبارات والفاظاً منافية للآداب العامة من عدمه .

وحيث ان المحكمة تنوه إلى ان كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التي لا يجوز المساس بها أو التي تجمله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس بغير تمييز.

ولقد وفقت شرطة الاحداث ونياة الآداب فيما ذهبوا اليه من المطالبة بانزال حكم القانون على النسخ المضبوطة بعض دور النشر التي قامت بتهديب وتنقيح مؤلف ألف ليلة وليلة من الشوائب بشطب العبارات التي تخدش الحياء من هذه النسخ وطبعها طبعات طرحت في الاسواق وليس أدل على ذلك ما ورد في مقدمه مؤلف ألف ليلة وليلة طبعة دار الشعب التي تولى اعدادها

أو القصد الجنائي في هذه الجريمة هو قصد عام يكفى لتوافره مجرد ارتكاب الفعل المادى مع الاحاطة بمدى مخالفته للآداب العامة. (مراجع الموسوعة الشاملة في الجرائم المخلة بالآداب العامة للأستاذ/ معوض عبد التواب طبعة ١٩٨٣ صفحة ٢٧٢ وما بعدها ٢).

وحيث انه لما كان ما تقدم وقد اسندت النيابة العامة للمتهم أنه حاز بقصد العرض والبيع والاتجار مطبوعات نسخ كتاب ألف ليلة وليلة تحوى الفاظ وعبارات وصور منقوشة مخلة بالآداب العامة.

وحيث ان المحكمة قد تبينت من مطالعة نسخة مؤلف ألف ليلة وليلة المطبوعة والمكونة من أربعة مجلدات والصادرة عن دار الحياة بهروت انها تحوى العديد من روايات كفيفة اجتماع الجنسين ووصف للشذوذ بين النساء ومع الحيوانات وذكر ألفاظ مخلة بالآداب في الجزء الأول صفحات ٤٧، ٤٩، ١٠٧، ١١١، ١٨٧، ٢٢٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٥١ وفي الجزء الثانى صفحات ٢٧، ٣٧، ٣٨، ٢٨٩ وفي الجزء الثالث ٧٧، ٧٨، ٧٩ الجزء الرابع صفحة ١٠٩، كما تبينت من مطالعة الجزء الرابع من مطبعة صبيح من ذات المؤلف وجود ما سلف في الصفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧. وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

وحيث ان المتهم قد دفع الاتهام عن نفسه بعدم معرفة القراءة وعدم علمه بما تضمنته النسخ المضبوطة لديه من عبارات والفاظ منافية للآداب ولما كانت احكام محكمة النقض قد استقرت على انه : اذا كان المتهم بانتهاك حرمة الاداب علناً بعرضه للبيع كتباً تتضمن قصصاً وعبارات فاحشة قد دافع عن نفسه بأنه لا يعرف القراءة والكتابة وإنما يشتري الكتب من بائعها دون ان يعرف محتوياتها فأدانت المحكمة بناء على ان الكتب التي يتجر فيها هي بمختلف اللغات الاجنبية والمفروض انه قبل أن يقتنى شيئاً منها أن يطلع عليها اما بنفسه واما

الكاتب رشدى صالح. عهدت إلى دار الشعب أنولى أعداد مجموعة « الف ليلة وليلة » لتصدر فى طبعة جديدة تستطيع أن تدخل كل بيت فيقبل على قرائتها من لم يقرأها من الأباء ويجد فيها الانباء حكايات متممة ذات قيمة ويجد فيها المثقف ما يغريه بأن يضمها إلى مكتبته ويحتفظ بها ضمن مراجعه ولست استكثر على الف ليلة أن تصل بطبعتها الجديدة إلى هذا المستوى، لكنه حظ الف ليلة لم يكن دائما على هذا القدر من الاهتمام الجاد فما أكثر ما هبطت بها الطبعات التجارية والأذواق المستغلة السوقية إلى حيث اعتبرتها مجموعة من الحكايات المثيرة أو الفاضحة التى يقرأها الصغار خلف ظهور آبائهم والتى لا ينبغي لمثقف يحترم ثقافته أن يطيل النظر فيها، وساعد على هذا الهبوط ظهور بعض الاعمال الفنية الرديئة التى نسبها أصحابها إلى الف ليلة وليلة وهى أبعد ما تكون عنها سواء فى مغزاها أو تكوينها أو مستواها الفنى .

وأما بالنسبة لنشر الف ليلة وليلة عن المطابع العربية فكانت طبعة بولاق لها عام سنة ١٢٥١ هجرية ثم كانت طبعة بيروت ١٨٨١ وطبعة الأباء اليسوعيين ثم توالى طبعاتها فى قرنتا العشرين تخكمها سوق التجارة فلا تخلو من أخطاء مطبعية كثيرة ولا تسلم من تزيف فى أسماء الاعلام فلا تخلو كذلك من الإضافات التى أظن أنها أدخلت عليها أو زيدت لإثارة شهية القارئ كما يظن الناشرون ولكن هبوط الطبعات التجارية واضطرابها قد قابله فى أوروبا ظهور طبعات جيدة وكتب مستندة إلى قصص ألف ليلة ليلية مماثلة فى طبعاتها وترجمتها وكان ذلك سببا يدعو المعنيين بالتراث الشعبى إلى الأسف.

وعندما عهدت إلى دار الشعب بأعداد هذه الطبعة رأيت أن أحافظ - قدر الاستطاعة - على الروح الأصلية فلا أحذف من الحكايات - بغرض الاختصار - ولا أعيد تنسيق وتبويب النوازل - بغرض التركيز بل أترك القصة

تتفرع إلى النوازل وتستطرد إلى الشقة الجانبية وقد اسقط بعض عباراتها وألفاظها التى تخدش الآداب وهذا وحده مدار الحذف .

وكذلك أيضا ما ورد فى طبعة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع من مؤلف الف ليلة وليلة من تنويه فى مقدمة الجزء الأول تمت مراجعة قصة ألف ليلة وليلة بمعرفة المركز العربى للنشر والتوزيع وتم استئصال الألفاظ غير المهذبة التى كانت تحتونها النسخ القديمة كما تم تهذيب الأسلوب بحيث يكون فى متناول الفهم مع مراعاة إحتفاظ القصص بجاذبيتها المعروفة.

وحيث أنه لما كان ما تقدم وكانت النسخ المضبوطة من مؤلف ألف ليلة وليلة قد طبعت وأعدت للبيع للجمهور ولم تكن نسخ محفوظة فى إحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شؤون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية وما مرت به من مراحل تطور، فإن المهكمة والحال كذلك تقرر أن هدف المتهمم من حيازة النسخ المضبوطة بقصد الاتجار فيها ليس هو نشر التراث بل هدفه الكسب المادى مستغلا فى ذلك اسم التراث - رغم إحتواء النسخ المضبوطة على العديد من روايات كيفية اجتماع الجنسين والألفاظ الجنسية البذيئة والأشعار المكشوفة الفاضحة.

وحيث أنه لما كان ذلك وقد قضت محكمة النقض بأن: الكتب التى تحتوى روايات لكيفية اجتماع الجنسين وما يحدثه ذلك من اللذة كالأقاصيص الموضوعة لبيان ما تفعله العاهرات فى التفريط فى أعراضهن وكيف يعرضن سلعتهن وكيف يتلذذون بالرجال ويتلذذ الرجال بهن، هذه الكتب يعتبر نشرها إنتهاكا لحرمة الآداب وحسن الاخلاق لما فيه من الإغراء بالمهر غروجا على عاطفة الحياء وهدما لقواعد الآداب العامة المصطلح عليها والتى تقضى بأن اجتماع الجنسين يجب ان يكون سرا وان تكتم اخباره ولا يجدى فى هذا الصدد القول بأن الاخلاق تطورت فى مصر بحيث

أصبح مثل تلك الكتب لا يناف (كلنا) الآداب العامة استناداً على ما يجرى فى المراقص ودور السينما وشواطئ الاستحمام لأنه مهما قلت عاطفة الحياء بين الناس فإن لا يجوز للقضاء التراجع فى تثبيت الفضيلة وفى تطبيق القانون ونقض ١٩٣٣/١١/٢٦ الطعن ٢٤٨١ لسنة ٣ قى مجموعة الربع قرن صفحة ٢٩٢.

وحيث أنه لما كان ما تقدم فإن التهمة تكون ثابتة قبل المتهم من واقعة الضبط وما تأيد بما حوته النسخ المضبوطة لديه من عبارات وألفاظ مخلة ومنافية للآداب العامة ومن ثم نقضى المحكمة بإدانتته عملاً بنص مادة الاتهام والمادة ٢/٣٠٤ إجراءات جنائية.

وحيث أنه فى مجال تقدير العقوبة فإن المحكمة تستعمل الرخصة المخولة لها قانوناً ونقضى بعقوبة الغرامة بدلاً من الحبس وذلك بالنظر لعدد النسخ المضبوطة وعدم سابقة ضبط المتهم فى وقائع مماثلة كما نقضى بمصادرة النسخ المضبوطة لديه عملاً بنص المادة ٣٠ من قانون العقوبات مع الزامه بالمصروفات الجنائية.

- فلهذه الأسباب -

حكمت المحكمة حضورها اعتبارياً بفريم المتهم مائة جنيه ١٠٠ جنيه ومصادرة النسخ المضبوطة والمصروفات الجنائية.

الحكم الثالث

كتابخانه دروز الشیخ رسانی
بنیاد وایرة المعارف اسلامی

وبتاریخ ۱۹۸۵ / ۵ / ۲۸ قرر وكيل المتهم باستئناف ذلك الحكم وحدد لنظره جلسة ۸۵ / ۶ / ۲۷ وأعلن بها المتهم الذى مثل وكيله وطلب ضم ذات المؤلف المضبوط المودع بدار الكتب برقم ۲۵ لسنة ۶۹، وبجلسة ۸۵ / ۱۰ / ۱۰ طلب وكيل المتهم ندب مجمع البحوث اللغوية ليقرر ما إذا كانت هذه الألفاظ تخدش الحياء العام من عدمه وبجلسة ۸۵ / ۱۱ / ۱۱ تداوله منذ سنوات عديدة... وطلب البراءة وحجزت الدهوى للحكم لجلسة يوم الخميس الموافق ۸۵ / ۱۲ / ۲۶ وبجلسة ۱۹۸۵ الأخيرة قررت المحكمة مد أجل الحكم لجلسة ۸۵ / ۱ / ۲۳ ثم مد أجل الحكم لجلسة اليوم لانتماء الاطلاع.

ومن حيث أنه فى خلال الأجل المضروب لتبادل المذكرات قدم المتهم مذكرة شارحة لدفاعه.

- المحكمة -

بعد تلاوة التلخيص الذى تلاه السيد / رئيس الدائرة

وبعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة والمداولة قانوناً

حكم باسم الشعب محكمة شمال القاهرة

بجلسة الجنب والمبالغات المستأنفة علنا بمرأى المحكمة فى ۱۹۸۶ / ۱ / ۳۰ برئاسة السيد الاستاذ / سيد محمود يوسف رئيس المحكمة وحضور السيدين / مصطفى عطيه، عبد الله لبيب خليف القاضيين وحضور السيد / أحمد حاتى وكيل النيابة والسيد / عبد الحميد سيد أمين السر صدر الحكم الآتى فى قضية النيابة العمومية رقم ۳۹۸۷ لسنة ۸۵ شمال القاهرة

ضد

ثابت عبد الرحيم عبد المنعم

أتهمت النيابة العامة المذكورة فى القضية رقم ۱۱۵۵ لسنة ۸۵ ج أ القاهرة بأنه فى يوم ۸۵ / ۳ / ۴ دائرة قسم الموسيقى - القاهرة حاز بقصد العرض والبيع والتجار مطبوعات «نسخ كتاب ألف ليلة وليلة» تحوى ألفاظاً وعبارات وصور منقوشة مغلة بالأدب العامة على النحو المبين بالأوراق. وطلبت عقابه بالمادتين ۱ / ۳۰، ۱۸۷ من قانون العقوبات.

وبجلسة ۱۹۸۶ / ۵ / ۱۹ اصدرت محكمة أول درجة حكمها المعتبر حضورياً بتغريم المتهم مائة جنيه والمصادرة للنسخ المضبوطة والمصروفات الجنائية.

وأصدرت محكمة أول درجة بجلسة ٨٥/٥/١٩ حكمها المتقدم بيانه عاليه.

ومن حيث أن الجريمة التي نصت عليها المادة ١٧٨ عقوبات هي صورة من صور التشهير بنصرف فيها الايحاء والاثارة إلى إفساد أخلاق الشعب بالمصلحة المقصودة منه بالحماية هي الأخلاق العامة من حيث هي عنصر من العناصر التي تتألف منها قوة الأمة ويتوقف عليها استتباب الأمن فيها.

وحيث أن هذه الجريمة تقع بانتهاك حرية الآداب وحسن الأخلاق، وطوائف الاسور التي يمكن أن تكون منافية لحسن الاخلاق هي الاسور الفاحشة، وطابع الفحش قد يتوفر في الفعل بذاته وبغض النظر عن قصد فاعله أو غرضه، فعرض صوره عارية لا جريمة فيه إذا كان الجو الذي يحيط بالعرض جوا علمياً أو فنياً يقتضيه أو يبرره، ولكنه يعتبر انتهاكاً للآداب وحسن الاخلاق إذا كان القصد منه كما تقول المحاكم الفرنسية إهانة تطلع بمقوت أو الإثارة الشهوانية [يراجع جرائم النشر للأستاذ المستشار د/ محمد عبد الله طبعة ١٩٥٢ ص ٥١٨]

ومن حيث أن المحكمة الموضوع حق تكوين اقتناعها من أى دليل تطمئن اليه.. مادام له مأخذ في الأوراق [يراجع طعن ١٥٢٣ لسنة ٤٨ من جلسة ٧٩/١/٨ حج السنة ٣٠ قى ص ٤١].

ومن حيث أن الدفاع الجوهري الذي تلتزم المحكمة بالرد عليه يجب ان يكون جدياً يشهد له الواقع [يراجع طعن ٢٨٢ لسنة ٤٩ قى جلسة ١٩٧٨/١٢/٣٠ حج السنة ٣٠ قى ص ٤٨٩].

ومن حيث أن المحكمة قد تبينت من مطالعة نسخ المؤلف المضبوط الصادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت أنها تضمنت هي والجزء الرابع من طبعة صبيح من ذات المؤلف وجود العديد من روايات لكيفية اجتماع

ومن حيث أن الواقعة تخلص فيما البته الرالد / على السبكي بإدارة رعاية الاحداث فى محضر ضبط الواقعة المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ١٨م من انه استصدر إذنًا من السيد الأستاذ / مدير نيابة الآداب فى ١٩٨٥/٣/٤ لضبط نسخ كتاب ألف ليلة وليلة والأكلاشيهات المستخدمة لدى مكتبة ومطبعة صبيح لصاحبها حسين على صبيح وكذا ضبط المذكور ونسخ ذلك الكتاب لدى الباعة والمكتبات لإحتوائها على الفاظ وعبارات مخلة بالآداب العامة وكذلك صور خادشة للحياة وتخرى عن الجزء الأول المحضر ١١٤٢ سنة ٨٥ آداب القاهرة وبالنسبة للجزء الأخير من الإذن فقد قام بالتوجه إلى سور الأزبكية بميدان العتبة وتوجه لصاحب كشك الكتب رقم ٣٦ - المتهم - طلب إحضار نسختين من الكتاب المعروف بنسخة صبيح والمكون من أربع مجلدات نظير عشرون جنبها على ان يدفع خمسة جنيهات ثم يقوم باحضار النسخ فى اليوم التالى وحاول مساومته فى الثمن فرفض كما رفض احضار الكتاب فى الحال فأخذ بفحص الكتب خاصة الكشك فوجد الجزء الرابع من كتاب ألف ليلة وليلة الخاص بمطبعة صبيح خلف احد الكتب الموضوعة على رف خشبى كما وجد بين الكتب قصة ألف ليلة وليلة من أربعة اجزاء صادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت. واذا سئل المتهم اقر بملكته لها وأنه كان يعرضها للبيع وإن كان لا يجيد القراءة إلا انه يعرف أن الكتاب يحوى الفاظ مخل (كذا) بالآداب.

واذا باشرت النيابة تحقيق الواقعة فى ١٩٨٥/٣/٦ أثبت السيد المحقق اطلاعه على النسخ المضبوطة والجزء الرابع من المؤلف المضبوط وأثبت وجود ابيات شعر مخلة بالآداب وذلك بصفحة ٩٢ وصور منقوشة ص ١٩٢ كما وجد بطبعة بيروت سالفة البهان الجزء الأول ص ٤١ - ٤٧ عبارات مخلة بالآداب وكذلك ببقية الاجزاء وسؤال المتهم اقر بحيازته للنسخ المضبوطة إلا انه قرر بعدم معرفته القراءة وعدم علمه بما تحويه من الفاظ وتداولت الدعوى بالجلسات إلى أن حجزت للحكم

تقديم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين لرسالة
دكتوراه عن ذات الكتاب للدكتور سهير القلماوى].
ومن حيث أن مثل فنون الشعوب الإسلامية وآدابها لا
يؤخذ من جانبها اللامى أو الماجن ذلك أن هذا الجانب
قد تمت موازنته بكم هائل من الادب الشعبى الذى
وجد اشهر تعبير عنه فى كتاب ألف ليلة وليلة [يراجع
دائرة المعارف البريطانية - الميكور ميديا - المجلد التاسع
صفحة ١٩٦٦]. ومن حيث أنه يبين من مراجعة المؤلف
المضبوط على المؤلف الصادر عن مطبعة بولاق الاميرية
الصادرة سنة ١٩٣٦م والتي صححها الشيخ محمد قطب
العدوى واحيد طبعه مرارا والطبعات الموجودة بدار الكتب
المصرية من تلك الكتاب والطبعة الصادرة عن المكتبة
الثقافية ببيروت والتي توزعها الهيئة المصرية العامة للكتاب
حتى الآن. يبين منها أن المؤلف الاصلى تضمن فى
مواضع كثيرة منه وكذلك صور عديدة وكذلك الأمر
فى باقى الطبعات التى خلت بعضها من الصور - بعض
عبارات متناثرة فى صفحات الكتاب غداشة للحياء
ومخالفة للأداب العامة لو نظر اليها منفصلة عن المؤلف
كاملا. وأن المؤلفين المضبوطين نصيبها من هذه
العبارات أقل كثيرا من الطبعات السالف بيانها كما ثبت
فى يمين المحكمة أن المطبوع المضبوط لم يتضمن تزييفا
لاصله أو زيادة عليه إلا بالنقصان ولا يغير من ذلك ما
جاء بطبعة ذلك المؤلف الصادرة عن دار الشعب والحالية
من هذه العبارات وتلك الصور لانها جاءت خلافا
للأصل المحقق و السالف بيانه والذى تداول ما يقرب من
مائتى عام فى ظل إباحة ظاهرة.

وحاصل ما تقدم بيانه فإن الكتاب المضبوط
بطبيعته هو ما استقر فى وجدان هذه المحكمة لا يعتبر
كتابا فى الجنس كما لم يكتب أو يبع بغرض خدش
الحياء العام كما ثبت فى وجدانها انه متداول بالسوق
المصرية كتب عديدة للتراث المطبوع بمعرفة هيئات ودور
نشر مصرية وعربية وبعضها حكومية تضمنت من

الجنسين ووصف الشذوذ على النحو الموضح بحكم
محكمة أول درجة وتحيل المحكمة اليه فى هذا الشأن
باسباب مكمله لقضائها هذا ويلاحظ عليها انها متناثرة
فى بضعة مواضع مهمة فى عدة صفحات معينة فى كافة
اجزاء المؤلف الذى سلم معظمه منها وأستشهدت النيابة
العامة بما ورد بطبعة دار الشعب للكاتب رشدى صالح
خلت من هذه العبارات واعتنقت محكمة أول درجة
طلبات فى النيابة. وهذه الطبعة الأخيرة باعتبارها نموذجا
لما يمكن ان يكون عليه الكتاب المضبوط. وإذا اعتنقت
محكمة أول درجة هذا رأى على الرغم انها قررت
باسبابها قيمة المؤلف الأدبية، إلا انها صدرت مدى تلك
القيمة وقصرتها على الندوات الأدبية فكأنها فصلت بين
المؤلف المضبوط كقيمة أدبية وبين بعض سطور فى
بضعة مواضع بعينها ونظرت اليها بذاتها منفصلة عن
المؤلف اعتبرتها مخالفة للأداب العامة دون موحدة أو
مبسر سائع. مع أنه كان يتعين أن ننظر إليها فى ضوء
المطبوع بكامله ككلا متكاملين وذلك لأن القصد الجنائى
لا يتحقق فيما ينشر فى المؤلف العملية والأدبية من أمور
لو نظر اليها فى ذاتها وعلى حدة لأعتبرت منافية للأداب
العامة، حيث أن تلك المؤلفات بالنظر لطبيعتها والقصد
الذى يسودها بعيدة كل البعد عن فكرة انتهاك حرمة
الأخلاق. وكان يجب على محكمة أول درجة أن
تتحرى صحة دفاع المتهم فى هذا الشأن من أن ذلك
الكتاب من كتب التراث وأن ترد عليه بمبررات سائغة
لها اصلها فى الاوراق وهى أدلة تفصل يكون حكمها لما
يقدم متناقضان بين اسبابه المتقدم بيانها ومشوبا بالقصور
فى السبب.

ومن حيث أن كتاب ألف ليلة وليلة المضبوط قد
خلب عقول الاجيال فى الشرق والغرب قرونا طويلا ونظر
اليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو وتسلية وهو بعد
ذلك خليل بأن يكون موضوعا صالحا للبحث المنتج
والدرس الخصب لكونه من قبيل الادب الشعبى [يراجع

لذلك الاتهام الموجه اليه. فضلاً عما قرر المتهم من أنه اشترى تلك الكتب من معرض الكتاب الدولي الأم الذي يحصل اجازة لتداوله من الرقابة فضلاً عن ان ذلك الكتاب من التراث الشعبي باعتباره مكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة العامة مادام نشره لم يتضمن تحريفاً أو إضافة وهو ما لم يثبت في حق المتهم. وإذا كان ما تقدم فإنه يتضمن القضاء في الموضوع الاستئناف المائل بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات عملاً بنص المادة ٣٠٤ / ١ أ.ح.

وعتسماً؛ تهيب المحكمة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب وسائر الهيئات الادبية المعنية ان تتكاتف معاً لحصر الكتب التي تعد من التراث الشعبي الادب العربي والعمل على تنقيتها من الصور وكافة ما يملق بها من هنات دفعاً لكل مظنة تخوم حولها -

فلهذه الأسباب -

حكمت المحكمة حضورها بقبول الاستئناف شكلاً وفي الموضوع بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات.

رئيس المحكمة

عبارات الغزل الصريح ما يفوق كما ونوعاً ماورد بالكتاب المضبوط. وينبىء بذاته عن طرائق قدماء الادباء في التأليف والنظم الأولى.

ومن حيث أن قيمة ذلك المؤلف إذا ما نظر اليه ككل متكامل وليس كمعارات منفصلة عن اصلها - فيها ثمة ركن بقصد الجنائي اللازم توافره في حق المتهم، فلا يحقل أن يشتري الجمهور ذلك الكتاب البالغ ثمنه عشرون جنيهاً حسبما ورد بمحضر الضبط من أصل قراءة بعض عبارات مقترفة منه تخالف الآداب العامة إذا ما نظر إليها منفصلة عن الكتاب ككل.

ومن حيث أنه يشفع لذلك المطبوع أنه كان مصدراً للعديد من الأعمال الفنية الرائعة، ومنها أستقى كبار أدباء العالم كله عامة والعربي خاصة روايتهم الادبية الأمر الذي ينفي عنه مظنة إهاجة تطلع ممقوت أو الانارة الشهوانية لدى قرائه إلا من كان منهم مريضاً تافهاً وهو ما لا يجب له حساب عند تقييم قيمة ذلك المطبوع الأدبية. كما انه له يثبت انه كان وراء ثمة افساد للنشء. فإذا كان ما تقدم كذلك فإن القصد الجنائي لتلك الجريمة لدى المتهم ينهار، وينهار تبعاً

الحكم الرابع

حكم باسم الشعب محكمة شمال القاهرة

بجلسة الجنب والمخالفات المستأنفة المنعقدة علنا
بمراى المحكمة فى ١٩٨٦/١/٣٠ برهاسة الأستاذ/ سيد
محمود يوسف رئيس المحكمة وحضور السيدين/
مصطفى مصطفى عطية، عبد الله لبيب خلف القاضيين
وحضور السيد/ أحمد حاتى وكيل النيابة والسيد/
عبد الحميد سيد أمين السر

— صدر الحكم الآن —

فى قضية النيابة العمومية رقم ٣٩٨٨ لسنة ٨٥ س
شمال القاهرة ضد حسين محمد صبيح

أنهت النيابة العامة المذكور فى القضية رقم
١١٤٢ لسنة ١٩٨٥ ج أ القاهرة بأنه فى يوم
١٩٨٥/٣/٤ دائرة قسم الجمالية بالقاهرة .

١- صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض
مطبوعات منافية للأداب العامة [مؤلف ألف ليلة وليلة]
ومؤلف [تسهيل المنافع] وذلك على النحو الوارد
بالأوراق.

٢- استعمل الأكلاشيهات المضبوطة فى نشاطه
الأجرامى سالف الذكر كما أن المطبوعات المضبوطة تعد

حيازتها أو بيعها أو عرضها جريمة على النحو المبين
بالأوراق وطلبت عقابه بنصر المادتين ٣٠، ١/١٧٨
عقوبات وقدم للمحاكمة الجنائية.

وبجلسة ١٩٨٥/٥/١٩ أصدرت محكمة أول
درجة حكمها المعتبر حضوريا.

١- بتغريم المتهم خمسمائة جنيهها ومصادرة النسخ
والأكلاشيهات المضبوطة والمضروقات الجنائية.

٢- عدم قبول الدعوى المدنية والزمت رافعها
بالمضروقات وخمسة جنيهات مقابل اتعاب المحاماه.
وتاريخ ١٩٨٥/٥/٢٧ قرر وكيل المتهم باستئناف ذلك
الحكم. كما قرر بذلك بتاريخ ١٩٨٥/٥/٢٣ الاستاذ/
فريد حجاج المحامى والمدعى بالحق المدنى.

وتحدد لنظر الاستئناف جلسة ١٩٨٥/٦/٢٧.
وبالجلسة الأخيرة لم يحضر المتهم الذى مثل وكيله كما
مثل وكيل المدعى بالحق المدنى ومثلا بجلسة
١٩٨٥/١٠/١٠ وبتاريخ ١٩٨٥/١١/١٤. مثل وكيل
المتهم وشرح ظروف الدعوى وطلب حجزها للحكم.
فقررت المحكمة حجزها للحكم لجلسة ١٩٨٥/١٢/٢٦
ومذكرات لمن يشاء خلال أسبوعين.

وقدم المتهم خلال الأجل المضروب مذكرة بدفاعه

المكتبة بنفس العنوان وكل نسخة مكونة من أربع مجلدات وتحرر بذلك محضر مخبرات مؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٩ من عرض على السيد الأستاذ/مدير نيابة أداب القاهرة حيث أذن بذات التاريخ الساعة ١١ من بتفتيش المكتبة والمطبعة لضبط جميع النسخ الموجودة من مؤلف ألف ليلة وليلة وجميع ما يخالف نص المادة ١٧٨ عقوبات والأكلاسيكيات الخاصة بطبع ذلك المؤلف وجميع النسخ الموجودة منه.... حيث تم ضبط أربع نسخ من ذلك الكتاب عند تفتيش المكتبة الساعة ١٠,٣٠ بحضور المتهم على أحد الأرفف وكذا عدد ١٨٩٠ كتاب بداخل المهرن الواقع داخل المكتبة وضبط عدد ١٢٨٠ أكليسيه خاص بكتاب ألف ليلة وليلة وأثناء ذلك استدعى انتباهه كتاب تحت عنوان [تسهيل المنافع] يحوى فصول فى أوقات الجماع وكيفية [كذا] وأضرره ضبط منه ١٧٥ نسخة. وورد لهكمة أول درجة خطاب من محمد يوسف محمود الهامى يعترض على المصادرة.

وسؤال المتهم قرر أنه لا توجد تعليقات بعدم طبعه وأنه من كتب التراث القديم، الذى تطبعه كثير من المطابع وتقوم ببيعه كما قرر بذلك بتحقيقات النيابة فى ١٩٨٥/٣/٥.

وبجلسة المحاكمة أمام محكمة أول درجة فى ١٩٨٥/٣/٣١ شرحت النيابة ظروف الدعوى وطالبت بأقصى عقوبة وقدمت صورة ضوئية لصفحات من ذلك المؤلف [ألف ليلة وليلة] الصادر عن مطابع دار الشعب والمركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وبرقية من المواطن/أحمد عبد اللطيف ومقال للكاتب/عبد اللطيف فايد بجريدة الجمهورية ومثل الأستاذ/فريد السيد حجاج الهامى وادعى مدنها قبل المتهم بمبلغ ٥١ ج على سبيل التعويض المؤقت مما أصابه من أضرار أدبية وشرح ظروف الدعوى وصمم على طلباته وأنضم إليه آخرون. كما مثل وكيل المتهم وشرح ظروف الدعوة

التمس فى ختامها الغاء الحكم وبراءة المتهم واعتبار المدعى المدنى تاركاً لدعواه بصفة أصلية واحتياطياً بنذب خبير من فقهاء الادب العربى لأداء المهمة المبينة بالمدكرة.

وبالجلسة الأخيرة قررت المحكمة مد أجل الحكم لجلسة ١٩٨٦/١/٢٣ ثم جلسة ١٩٨٦/١/٣٠ اليوم لإتمام الاطلاع

- المحكمة -

بعد تلاوة التقرير الذى تلاه السيد الأستاذ/ رئيس الدائرة

وبعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة والمداولة قانوناً.

من حيث ان الاستئنافين أقيما فى الميعاد القانونى ومن ثم يمتنع قبولهما شكلاً.

وحيث أن واقعة الدعوى تخلص فيها أثبتته الرائد/ على السبكى بإدارة رعاية الاحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٥,٤٥ م من ورود معلومات تفيد قيام مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده الكائنة بميدان الازهر بالقاهرة بطبع وترويج نسخ من الكتاب المضبوط [ألف ليلة وليلة] تحوى قصصاً وألفاظاً خادشة للحياء وخارجة عن الآداب العامة، وباجراء مخبراته السرية حول هذه المعلومات تبين صحتها بشرائه نسخة من ذلك الكتاب منه المكتبة سائلة الذكر بالمقار رقم ١٨٠ وقف خيرى بميدان الازهر وبفحصها تبين له أنها تحوى قصصاً وألفاظاً وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة وخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى مما يدعو النشء للإنحراف والفساد ويقع تحت طائلة نص المادة ١٧٨ عقوبات، كما تبين له أن مالك المكتبة ومديرها هو حسين محمد صبيح الذى يطبعه داخل المكتبة، ووجود كميات كبيرة من هذه النسخ بمخازن

ودفع بخدم قبول الادعاء المدني لانعدام الضرر المباشر وطلب أصلها البراءة واحتياطيا لدب خبير وقدم حافظة مستندات. وبجلسة ١٩٨٥/٥/١٩ أصدرت محكمة اول درجة حكمها المتقدم بيبانه.

ومن حيث أن الجريمة التي نصت عليها المادة ١٧٨ عقوبات هي صورة من صور التحريض بنصرف فيها الإيحاء والإثارة إلى افساد الاخلاق. فالمصلحة المقصودة منه بالحماية هي الاخلاق العامة من حيث هي عنصر من العناصر التي تتألف منها قوة الأمة ويتوقف عليها استتباب الامن فيها، وتقع هذه الجريمة بانتهاك حرمة الآداب العامة وحسن الاخلاق. وطوائف الامور التي يمكن أن تكون منافية لحسن الاخلاق هي الأمور الفاحشة وطابع الفحش قد يتوفر في الفعل بذاته بغض النظر عن قصد فاعله أو غرضه، فعرض صورة عارية لاجريمة فيه إذا كان الجو الذي يحيط بالعرض جوا علمياً أو فنياً يقتضيه أو يبرره ولكنه يعتبر انتهاكاً للآداب العامة وحسن الاخلاق إذا كان القصد منه إهاجة تطلع محقوت أو الإثارة الشهوانية كما تقول المحاكم الفرنسية [مراجع جرائم النشر للمستشار د. محمد عبد الله طهبة/١٩٥٢ ص ٥١٨].

وحيث أن الطائفة الثانية من الأمور المنافية لحسن الاخلاق هي الأمور الجارحة للآداب المتعلقة بالمسائل الجنسية. وهذه الجريمة من الجرائم المصدبة بل إن القصد يكاد أن يكون كل شيء فيها أى يكفى أن يكون قد نشر ما ينافي الآداب العامة وهو يعلم أو يدرك ان مائشره بالوضع والكيفية التي نشر بها من شأنه إهاجة التطلع المحقوت ولإيقاظ الشهوات ولاعبرة بعد ذلك بيواعته ولايتحقق القصد الجنائي فيما ينشر في المؤلفات العلمية من أمور لو نظر إليها في ذاتها وعلى حدة لاعتبرت منافية للآداب [بهذا المعنى قضت محكمة النقض البلجيكية في حكمها الصادر في ١٩٣١/١٢/٧ المنشور بالمرجع السابق].

ومن حيث أن لهكمة الموضوع حق تكوين إقتناعها من أى دليل تطمئن اليه مادام له مأخذ من الاوراق [مراجع طعن ١٥٢٣ لسنة ٤٨ في جلسة ٧٩/١/٨ السنة ٣٠ قى ص ٤١].

ومن حيث ان الدفاع الجوهري الذي تلتزم الهكمة بالرد عليه يجب أن يكون جدبا يشهد له الواقع [مراجع طعن ١٢٨٢ لسنة ٤٩ من جلسة ٧٨/١٢/٣٠ السنة ٣٠ قى ص ٩٨٩].

وحيث انه بمطالعة المؤلفين المضبوطين وجد ما يلي

(١) بالنسبة لمؤلف ألف ليلة وليلة المضبوط فإنه يبين من مطالعة ذلك المؤلف أنه تضمن في الجزء الأول الصفحات من ٣٣ إلى ٣٥، ٧٢، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٣، ٢٦٥، ٢٨٥، ٢٨٦، وفي الجزء الثاني صفحات ١١٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ٣١٣، وفي الجزء الثالث صفحات ٢١١، ٢٤٦، ٢٤٨، ٣١٥، ٣١٦، وفي الجزء الرابع صفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧، ٢١٣ بعض عبارات وألفاظ جنسية وروايات لكيفية اجتماع الجنسين ووصف للشذوذ بين النساء وعبارات مخلة بالآداب العامة.

(٢) كتاب تسهيل المنافع في الطب والحكم المشتمل على شفاء الاجسام وكتاب الرحمة تأليف الشيخ إبراهيم بن عبد الرحمن بن ابي بكر الأزرق وروايات كتاب الطب النبوي للحافظ ابي عبد الله محمد بن احمد بن هشمان الذهبي وهو يحتوى على بيان لأثر الحبوب والأعشاب الطبية على بعض الأمراض وأعراضها وأنسب الاوقات للنوم ولوقت الجماع واضرارها وذلك بأسلوب بعيد عن الإثارة والشهوانية، وآراء الفقهاء وبعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

وحيث أن دفاع المتهم انصب على أن هذين الكتابين من كتب التراث الذي يجب المحافظة عليه

عن الكتاب ككل وكان يتمين النظر إليها في ضوء ما ورد بالكتاب ككل متكامل .

٢) قررت بأسبابها قيمة المؤلفين المضبوطين الادبية وإن قصرتها على الندوات الأدبية والمكتبات العامة وذلك تخصيص بغير مخصص فلا يعقل ان تكون هناك مؤلفات للأدباء ومؤلفات لغيرهم كما يعتبر من قبيل فرض الوصاية على القراء.

٣) المؤلفين المضبوطين [كذا] تداولوا منذ أكثر من مائتي عام في ظل إباحة ظاهرة لم يصادر خلالها أى كتاب منهما حتى تاريخ الواقعة ونجت بصبر وسمع الرقابة على المطبوعات الامر الذى يعنى إجازتهما رقابياً.

ولذا ما تقدم فإنه لما كان القصد الجنائى لا يتحقق فيما ينشر فى المؤلفات الادبية العامة، حيث ان تلك المؤلفات بالنظر إلى طبيعتها والقصد الذى يسودها بعيدة كل البعد عن فكرة انتهاك حرمة الأخلاق. وكان يجب على محكمة أول درجة أن تتحرى صحة دفاع المتهم فى هذا الشأن ودفعه بأن الكتب المضبوطة من كتب التراث ولما تقدم يكون حكمها منطوقاً على تناقض بين أسبابه ومشوباً بالقصور فى السبب .

ومن حيث أنه وأياً كان اختلاف الرأى حول القيمة الادبية لهذه المؤلفات فكتاب تسهيل المنافع انطوى على أمور طيبة وفوائد للحبوب والأغذية واللحوم والأعشاب ومضارها، كما تضمن فصلاً فى الجماع وأوقاته وضرره بأسلوب أدبى بعيد عن مظنة اهاجة وإثارة الشهوات بل ان المحكمة تلاحظ لها وجود كتاب صادر عن أحد الاطباء ومتداول بالسوق الآن تتضمن مثل ذلك المؤلف وتجترى الدعاية له بألفاظ مشيرة بالجرائد والمجلات ومصرح بعرضه من قبل الرقابة. كما أن مؤلف ألف ليلة وليلة ثبت من مراجعته (المضبوط) على المؤلف الصادر عن مطبعة بولاق الاميرية الصادرة [كذا] سنة ١٨٣٦م التى ضمنها الشيخ / محمد قطة العدوى واعيد طبعه

ونشره وانه لم يضاف اليه وان حذف بعض تلك العبارات المنسوبة للمؤلف الذى تم بطريق التصوير والزنكوغراف عن النسخ الحكومية.

ومن حيث ان الثابت من الحكم المستأنف أنه بما أورده من أن قيام المتهم بحذف بعض تلك العبارات المنافية للآداب من المؤلف الذى طبعه عن ألف ليلة وليلة الأصلية يؤكد قصد المتهم الجنائى.

وحيث أن ذات المحكمة قررت بأسبابها بأنه [أما كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة — ويتجادل فيه أصحاب الشأن والرأى ومجاله الندوات الأدبية واختصاص المحكمة بتحدد بالطبعة المضبوطة. كما وأن كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس بدون تميزها].

كما وان هذا الكتاب طبعته دار الشعب والمركز العربى الحديث للنشر طبعة خلت من تلك العبارات والألفاظ المنافية للآداب العامة وأن النسخ المضبوطة لم تكن محفوظة فى إحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شعون التراث والمؤرخين للحركة الادبية وما مرت به من مراحل تطور ولكن المحكمة والحال كذلك تقرر ان هدف المتهم من طبع ونشر هذا المؤلف المضبوط تحقيق ربح اكبر من عائدته باستغلال التراث واسترشدت فى ذلك بحكم محكمة النقض الصادر فى الطعن ٢٤٨١، لسنة ٣٢ جلسة ١٩٣٣/١١/٢٦.

لما كان ما تقدم فإن المحكمة تلاحظ عليه حسبما استقر فى وجدانها ما يلى: —

١) نظر حكم محكمة أول درجة للعبارة المنافية للآداب الواردة بالكتاب المضبوط فى حد ذاتها ومنفصلة

للبحث المنتج والدروس الخصب لكونه من قبيل الأدب
الشعبي. [يراجع تقديم عميد الأدب المرحوم الدكتور طه
حسين لرسالة الدكتوراة عن ذات الكتاب للدكتورة سهير
القلمايوي]. ومثل فنون الشعوب الإسلامية وآدابها
لا يؤخذ من جانبها اللاهية أو الماجن ذلك أن هذا
الجانب قد تمت موازنته بحكم هائل من الأدب الشعبي
الذي وجد أشهر تعبير عنه في كتاب ألف ليلة وليلة
[يراجع دائرة المعارف البريطانية - الميكوربيديا - المجلد
التاسع صفحة ٦٦٦].

ومن حيث أن ما تقدم يوضح قيمة ذلك المؤلف
إذا ما نظر إليه ككل متكامل، فينهار به ركن القصد
الجنائي اللازم توافره في حق المتهم فكتاب تسهيل
المنافع مثلاً يستحيل على الأحداث فهم مرماه أو محاولة
إقتناؤه بل يستحيل ذلك إلا على المتخصصين في الأدبية
والأعشاب والطب كما لا يحفل أن يشتري الجمهور
الكتاب المذكور أو كتاب ألف ليلة وليلة أولاً؛ لارتفاع
ثمن الكتاب الثاني وثانياً؛ لخصوصية الكتاب الأول
وذلك من أجل قراءة بعض عبارات متفرقة فيه تخالف
الاداب العامة إذا ما نظر إليها منفصلة عن الكتاب
ككل.

ومن حيث أنه لما يؤكد ذلك أن مؤلف ألف ليلة
وليلة كان مصدراً للعديد من الأعمال الفنية الرائعة ومنه
أستقى كبار الادباء في العالم عامة والعربي منه خاصة
روائعهم الادبية الأمر الذي ينفي عنه مظنة اهاجة تطلع
ممقوت أو الإثارة الشهوانية لدى قرائه الامن كان منهم
مرضاً تافها وهو مالا يحسب له حساب عند تقييم قيمة
تلك المطبوعات الأدبية الطيبة. كما لم يثبت أنه كان
وراء ثمن افساد للنشء فإذا كان ما تقدم كذلك فإن
القصد الجنائي لتلك الجريمة لدى المتهم بنهار ونهار
تبعا لذلك الاتهام الموجه اليه كما لم يثبت في حق
المتهم تخريف أو أضافه للنسخ المجازة رقايبا والسالف
بيانها فضلاً عن أن ذلك الكتاب من التراث الشعبي

مراراً والطبعات الموجودة بدار الكتب المصرية من ذلك
الكتاب والطبعة الصادرة عن المكتبة الثقافية ببيروت والتي
توزعها حتى الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب وهي هيئة
حكومية يبين منها أن المؤلف الأصلي تضمن في
مواضع كثيرة متفرقة منه وكذلك الطبقات سألغة البيان
بعض عبارات تعتبر مخالفة للآداب العامة ولو نظر إليها
منفصلة عن المؤلف كاملاً، وأن المؤلف المضبوط كان
نصيبه من هذه العبارات أقل كثيراً من الطبقات السالف
بيانها .

ومن حيث أنه ثبت في وجدان المحكمة أن المؤلف
المضبوط لم يتضمن تحريفاً لأصله أو زيادة علمية إلا
بالتقصان وهذه المؤلفات ظلت تتداول دون تعرض من
الرقابة على المطبوعات لمدة تزيد عن المائتي عام الأمر
الذي يعنى أجازة لها رقايباً وهي إجازة ظاهرة لسبق طبعه
طبعة كاملة في مطابع الحكومة .

وحاصل ما تقدم بيانه فإن الكتب المضبوطة
وحيثما استقر في وجدان هذه المحكمة. لا تعتبر كتباً في
الجنس كما لم يكتبها أو يطبعها بغرض خدش الحياء العام
وتداولها بالسوق الذي لوحظ أنه متداول بها كتب عديدة
للتراث الأدبي المطبوع بمعرفة هيئات ودور نشر مصرية
وعربية وبعضها حكومية ومنها على سبيل المثال كتاب
١- الفكاهة والاقتباس في مجموعة أبي نواس
٢- لسان العرب ٣- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني
٤- نهاية الأرب في فنون الأدب وغيرها كثير وهي
كتب تضمنت من عبارات الغزل الصريح ما يفوق كماً
ونوعاً ماورد بالكتابين المضبوطين وينبئ بذاته عن طرائق
قدماء الأدباء في التأليف والنظم الأدبي. كما أن قيمة
ذلك المؤلف تتحدد بالنظر إليه ككل متكامل وليس
كمعارات منفصلة عن أصلها. وكتاب ألف ليلة وليلة
المضبوط قد خلب عقول الأجيال في الشرق والغرب
قروناً طويلاً ونظر إليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو
وتسلية وهو بعد ذلك خليق بأن يكون موضوعاً صالحاً

المحكمة قد قضت بالبراءة لعدم ثبوت الخطأ فإنه ينتفى به ركن من أركان المسؤولين التقصيرية وتضحى الدعوى غليظة بالرفض مع التزام المدعى بالحق المدنى بمصروفاتها عملاً بالمادة ١/١٨٤ مرافعات.

- فلهذه الأسباب -

حكمت المحكمة حضورياً أولاً:- بقبول الاستئنافين شكلاً ثانياً:- وفى الموضوع بإلغاء الحكم المستأنف وبراءة المتهم مما أسند اليه ورفض الدعوى المدنية والزام رافعها بالمصروفات.

رئيس المحكمة

باعتباره مكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة العامة. ومن ثم يتمين القضاء فى موضوع الاستئناف الماتل بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات عملاً بنص المادة ١/٣٠٤ أ ج.

وعتصاما : تهيب المحكمة بالمجلس الاعلى للفنون والآداب ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب وسائر الهيئات الادبية المعنية ان تتكاتف معالجة الكتب التى تعد من التراث الشعبى والادب العربى والعمل على تنقيتها مما هو عالق بها من هنات دفناً لكل مظنة تخوم حولها .

ومن حيث انه عن الدعوى المدنية فإنه لما كانت



المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية
لجنة الفنون الشعبية

مسابقة للشباب

في نطاق تناول قضية (الفنون الشعبية وثقافة المستقبل)

تعلن اللجنة عن مسابقات للشباب للكتابة فى أى من الموضوعات الخمسة التالية :

١ - الفولكلور والأسرة.

٢ - الفولكلور والطفل.

٣ - الفولكلور والمدرسة.

٤ - الفولكلور ووسائل الاتصال والتطبيقات الجماهيرية.

٥ - الفولكلور وأشكال الاستلهام الفنى.

يقدم كل بحث فى حوالى أربعين صفحة (حوالى عشرة آلاف كلمة) مطبوعة على الآلة الكاتبة وفى موعد أقصاه السبت ١٩٩٤/٤/٣٠. وستعرض البحوث المتقدمة على لجان لاختيار البحث الفائز فى كل موضوع من الموضوعات الخمسة، وسيمنح البحث الفائز جائزة مالية قدرها ثلاثمائة جنيهها مصرها بالإضافة إلى اشتراك البحث الفائز ضمن أعمال (الملتقى القومى للفنون الشعبية) الذى سينعقد فى سبتمبر ١٩٩٤، لمزيد من المعلومات يتم الاتصال بالسيدة/ ليلى صادق أمينة اللجنة (٩ ش حسن صبرى - الزمالك).



آفاق نقدية

□ رواية التجليات

□ الحرية والجنون

رواية التجليات للغيطاني

بين التماهي الصوفي، وتشابك الفضاءات الحكائية

ثناء أنس الوجود ربيع*

فإذا أخذنا في الاعتبار، إلى جانب ما سبق، تلك السرعة المذهلة التي تتغير وتتبدل بها جميع المعطيات المحيطة بهم سياسياً واجتماعياً، على المستويين المحلي والعالمي، لسلمنا معهم في كثير من الأحيان، بضرورة البحث عن شكل روائي جديد.

- ٩ -

يرجع التعميد في الشكل الروائي الذي اتخذته الغيطاني وعاءاً للتجليات، إلى اختيار الكاتب خطة روائية يدير عن طريقها الحوار، والأحداث، بواسطة الشخصيات، بحيث يبدو العالم الروائي لديه كأنه مشدود إلى محركات خفية يديرها وفق خطة مرسومة تطلق عليها «جوليا كريستيفا»^(١) الفضاء الروائي، أو منظور الرؤية.

ويرتكز فضاء الرواية في التجليات على مجموعة من الحقائق المعرفية التي استدعاها الكاتب من أكثر من حقل معرفي قار، يبدو منذ الوهلة الأولى أن إمكان

تطرح الأسفار الثلاثة التي ضمتها رواية الغيطاني (التجليات) ** مشكلة لا أظن أنها جديدة على ساحة الرواية المعاصرة من حيث اتخاذها شكلاً روالياً بالغ الحداثة والتعميد. فجمال الغيطاني ينتمى إلى ذلك الجيل الذي حاول بجدية لافتة، منذ الستينيات، البحث عن أشكال جديدة تستوعب التجربة الإبداعية لديهم. ولكن اللافت للنظر هنا، أن هذا الكاتب وبعضاً من أقرابه، واصلوا تلك المحاولات التجديدية في الشكل الروائي بل في القصة القصيرة كذلك بدأب كبير. وما يمكن أن يقال بهذا الصدد، إن كثيراً من هؤلاء الكتاب لم يكن ليرغب في مجرد المفامرة الشكلية فحسب، وإنما طغت ثقافتهم الذاتية، الثرية، بالإضافة إلى طبيعة التجربة الإبداعية لديهم على ما يمكن للشكل الروائي، التقليدي، أو الترجمة الذاتية أن تستوعبه.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس .
* اعتمدت هذه الدراسة على رواية التجليات بأسفارها الثلاثة، طبعة أولى، دار الشروق - القاهرة ١٩٩٠.

الجمع بينهما في الواقع أمر عسير، نظراً لاختلاف المرجعيات في كل منهما، ووسائل تحقيق هذه المرجعيات على المستوى الإجرائي. فالأول، وأعني به التاريخ بوصفه علماً، يقوم على المعرفة التسجيلية المباشرة للأحداث، بما لا يترك مجالاً للظن أو التخمين، أو حتى التداخل بأحكام قهربية إلا في أضيق الحدود. أما الثاني فهو التجربة الصوفية، بوصفها تجربة وجدانية تقوم على الحدس وتتأني للمريد بالرياضات الروحية، والمجاهدات النفسية، ولا تحصل إلا عن طريق فصوص وإشراقات القلب والوجدان، لأنها ببساطة كما عرفها «وليم جيمس» (٢) :

«حالة من الشعور تختص بكيفيتين: فهي حالة عرفانية، حالة من الفراسة والكشف للذين يتعاليان على العقل. وهي حالة لا يمكن الإفصاح عنها، أي لا يمكن التعبير عنها في اللغة الإنسانية العادية».

ومعنى هذا أن إمكان إخضاع هذه التجربة للاختبار والتجريب المباشر غير وارد. ثم هناك أخيراً الشكل الروائي الذي يخلط هاتين المرجعيتين بأدواته كافة، وتقنياته الحدائية القائمة على الإيهام بما هو واقعي وصولاً إلى قصد الكاتب الذي يرغب في بث عبر تلك التقنية.

واللالت بخصوص هذه المرجعية في الشكل الروائي عند الفيطاني، أن هذه الأشكال المعرفية القارة لم تفقد مرجعيتها المتعارف عليها برغم توهم كثير من النقاد غير ذلك، وبرغم تلك الانتقائية المتمممة لعناصر بعضها من المرجعية التاريخية، على وجه الخصوص، كما سوف نرى، فيما يمكن أن نجد له نظيراً في عالم الشعر القائم على عنصرى الاختيار والتوزيع.

إذن نحن أمام بنية سردية تتداخل خيوطها وتشابك، طبقاً لتداخل تلك المرجعيات، وما تؤدي إليه

من تشابك للفضاءات داخل العمل، هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية فإن هذا التداخل ذاته، وبالانكاء بشكل أساسي على البنية الصوفية، الذي وصل إلى حد التوحد مع تجربة ابن عربي على وجه الخصوص، قد أمكنه استقطاب أبنية أخرى تنحدر إلينا بشكل مباشر من التراث الشعبي المتمثل في الأبنية الخرافية للحكايات، أو القصص الدينية. ويشار هنا، على وجه التحديد، إلى قصة «موسى والممد الصالح» القائمة على بنية ثلاثية، متمثلة في ملفوظ سردي محدد يقوم على سؤال وإجابته «.... هل أتبعك على أن تعلمني مما علمت رشداً؟ إنك لئن تستطيع معي صبراً....» (٣) حتى السؤال الثالث فيكون الفراق الحتمي، كما نعلم. وكذلك تستقطب هذه البنية أشكالاً أخرى مفرقة في الشعبية، من النواحي الطقوسية، والاعتقادية، وغيرها مما يدخل في باب الفولكلور بمعناه الواسع. ونظراً لهذا الغنى السردى فإن البنية الحكائية هنا من حيث إمكان تحليلها، يمكن أن تستوعب أكثر من طريقة لتحليل السياقات، أو المتتاليات، والوظائف والأدوار التي يحتوي عليها العمل، بما يعنى بشكل آخر أنه كما يمكن أن نلاحظ وجوداً «الاً لسداسية «جرهماس أو برهمون»، فإنه بالقدر نفسه يمكن أن نتلمس شكلاً أو أكثر من مشتالية «بروب» الوظيفية، فضلاً عن تقنيات السرد الروائي الحدائي المتعلقة بالفضاء الروائي بأنواعه، ومنظور الرؤية والزمان. إلخ.

ولما كانت القراءات النقدية تقوم على أساس من الهوية الثنائية للنتاج الأدبي، بالنظر إلى (قصد) الكاتب من ناحية، و(قصد) القارئ من ناحية ثانية، كما يراها الفلاسفة الظاهريون، وأن هذين القصدين، بل غيرهما كثير، لا يلتقيان في العادة على المعنى نفسه نظراً لوجود فراغات أو شواغر في النظام الإجمالي للنص تستدعي أنواعاً معينة من الجشططت، أو ما يمكن استدعاؤه من الذاكرة من مخزونها الثقافي ملء هذه الفراغات أثناء

أطلق الغيطاني لفظ «التجليات» عنواناً لعمله الروائي. وهو عمل يشتمل على ثلاثة أجزاء، أسماها الكاتب «أسفاره»، تقع فيما يزيد على ثمانمائة صفحة من القطع المتوسط. أما طريقة الكتابة أو الطباعة المستخدمة فقد توسلت بأحدث الأساليب البيجرافية من حيث تنوع طرق الكتابة وتنوع الأحرف المستخدمة وألوان الكلمات، والمساحات البيضاء، والمكتوبة على الورقة ذاتها، بحيث استخدم الكاتب حروفاً وألواناً معينة كما في حالة الأسود الثقيل للنصوص المستخدمة من القرآن أو الأشعار .. إلخ.

ولفظ «السفر» الذي وردت الرواية عبر ثلاثة منه (ثلاثة أسفار) نص عليه الكاتب بدءاً من كتابته على الغلاف، بدلاً من القول رواية في ثلاثة أجزاء. وتعد لفظ السفر واحدة من أهم المصطلحات الصوفية التي طرحتها معاجم الصوفية ضمن حشد ضخم من الألفاظ والمصطلحات والتعبيرات، التي ترتدى لباساً خاصاً بمجرد تماسها مع حدود التجربة الصوفية ذات التفرد الذي يجعل الألفاظ نفسها تختلف اختلافاً بيناً إذا وردت ضمن تجارب معرفة أخرى.

والتجلي لغة (٥)، هو الظهور والتنزيل، وهو كذلك الانكشاف والبروز، أما عند الصوفية فهو ما ينكشف من أنوار الغيوب للقلوب. ولا يكون إلا بما أنت عليه من الاستعداد الذي به يقع الإدراك، أي أنك ما أدركت إلا بحسب استعدادك. أما تجليات الغيطاني التي حملت الرواية اسمها، فهي تجليات من نوع خاص يستمد خصوصيته من ارتكاز تجربته الصوفية على محور خيالي مستمد من الذهن؛ تماماً كما فعل ابن عربي حين آمن في قراءة معراج الرسول - صلى الله عليه وسلم - لكي تنشط الخيلة لديه فيتصور إسرائاً ومعراجاً خاصاً يقوم على محض التخيلات الذهنية بل في الواقع أكثر من معراج وإسراء.

القراءة، خالقة بذلك حوافز جديدة تطرح أفكاراً جديدة أثناء كل قراءة للنص، بحيث يتوقع القارئ - استناداً إلى هذا النموذج للقراءة - أن يحصل على برنامج نقدي يهدف إلى استرجاع التفاعل بين النص والقارئ أو حتى إلى فهم العمل المتنوع الوجود (١). .. لما كان الأسر كذلك، فإنه على المستوى الإجمالي وقبل الدخول في أية تحليلات للبنية، ومدى اندراجها ضمن نسق أو آخر، أو الانخراط في قراءة تأويلية لمضمون العمل، وما يمكن استشفافه من رموز أو إشارات فإنه ينبغي الإشارة إلى نقطتين أساسيتين تتعلقان بقراءة العمل لقراءة نقدية تنبئ على «القصد» من هذه القراءة:

الأولى: أن طرح منهج ينسب بمعينه، أو رؤية نقدية صارمة، أحاول عن طريقها استدراج العمل قسراً للاندراج تحتها دون مراعاة لكون كل عمل إنما يحمل مفاتيح تحليله وتصنيفه وفقاً لذلك ضمن النسق الملأ، وسواء أكان هذا النسق يفارق أم يتسق مع النظريات السائدة، فإن مثل هذا العمل لن يجدي نفعاً مع (التجليات) لأسباب فنية عدة، نظراً لتشابه الفضاءات فيها لم تغليفها بتجربة صوفية بالغة الثراء، ولذا فلن أجد نفسي ملتزمة بالتطبيق المنهجي الصارم إلا في حدود ما يمكن لهذه المناهج أن تنيره، ولا حاجة للقول بأنه يمكن استخدام أكثر من منهج، إذا توجب على ذلك تنوير أفضل للنص وكشف النقاب عن ثراء مضمونه.

الثانية: أنني أجد نفسي مضطرة أمام ذلك التوحيد العميق بين الكاتب وتجربة ابن عربي الصوفية، أن أجاوز الأعراف المستقرة في النقد وأبدأ بالحديث عن الفضاء النصي، برغم أن حقه التأخر، وذلك لأسباب فنية تتعلق بالتجربة الصوفية وضرورة إلقاء الضوء على العمل من الخارج بسبب ذلك.

والواقع «أن التخيلات قد تضيف إلى الحقائق أموراً كثيرة، وتجلى الواقع الملموس بإطار جديد، حتى يبرز بأسلوب له صلة وثيقة بالنفس المتخيلة، ويشبع رغباتها»^(٦). صحيح أن ابن عربي كان منصوباً بحكم الميراث عن أهله، وبحكم استعداد شخصي لديه وأنه مارس الرياضات الصوفية والمجاهدات النفسية الكثيرة، فهو بخبرنا أنه :

«لم أزل أصحب الرفاق، وأجوب الآفاق وأعمل الركاب وأقطع البباب، وأمتطي الهممات، وتسرى ببساطي الذاريات، وأركب البحار، وأغرق الحجب والأستار، في طلب حلة الصورة الشريفة».

لكن يظل مع هذا التشابه، معراج الغيطاني، وأسفار الصوفية شيئاً مختلفاً نظراً لطبيعة قصد الكاتب النهائي واتخاذ هذا المعراج وسيلة أدبية لا أكثر كما سوف نرى. ولذا، فالغيطاني يقدم لنا تجربته الصوفية الخاصة التي هي أقرب إلى ما يسميه الصوفية بـ «التجلي الذاتي»^(٧)، الذي هو «لا ينقال ولكن يشهد وإذا شُهِد لا ينضبط، ولا يشهد إلا الخاصة، وليس في الكون طريق ينال به، فهو اختصاص مجرد من الله لبعض عباد، وليس جزاء أو ثواباً على عمل سابق...»^(٨)، إنه باختصار معراج مصنوع من أجل غاية أدبية، برغم أن الغيطاني يحدثنا عن مجاهدات صوفية، ورياضات روحية تشبه ما ذكرناه من حديث ابن عربي ومجاهداته، فهو يقول مثلاً :

«بعد طول انتظاري لمل وعسى، بعد هيهات قررت الخوض في بحر البداية... لم أعش الغرق ولم أوهب الليل، أبحرت وطلال إبحاري، لقطع المسافات في البحر زمن يخالف البسر فكيف الحال في

التجليات حيث تتجاوز وتتضفر البدايات والنهايات. لم أدر كم انقضى عندما تجلت مدينة ينمرها الضوء الهادي...»^(٩).

ولما كان معراج الغيطاني معراجاً خاصاً، فإنه كثيراً ما يتوقف أثناء السرد مكرراً أنه خص بكذا من دون كبار الصوفية، أو أن ما يراه أو يشعر به لم يخطر ذات يوم لشيوخه وأستاذة في التجليات، ابن عربي، لكن سرعان ما نضع أيدينا صراحة على خيالية ذلك المعراج حين يحدثنا عن أن تجلياته جميعاً لم تكن سوى نوع من الحلم، أو الفانتازيا الخيالية، القائمة في شكل إسراء ومعراج. فهذا صديق دريه المؤرخ ابن ياسر ينصحه فيما يشبه الرؤيا أن يتجلى في النوم «فإن النائم يرى ما لا يراه اليقظان»^(١٠) وعبر فكرة التجلي هذه تولدت لديه فكرتنا الإسراء والمعراج^(١١).

ويشتمل العمل على ثلاثة أسفار كما سبق أن أوضحنا. ولفظ السفر في الرواية لا يشير إلى السفر بتسكين الفاء بمعنى الكتاب، وإنما بالشد والتحريك، وذلك حتى يتسق ذلك التفسير مع عنوان العمل من ناحية، ومع التجربة الصوفية التي تغلف العمل وتهيمن عليه من ناحية أخرى.

والأسفار عند الصوفية أربعة^(١٢) : أولها السير إلى الله من منازل النفس بإزالة عشق الشوائب والمظاهر والأغيار إلى أن يصل العبد إلى الأفق المبين، وآخرها وصول النفس عبر سفرها الرابع إلى مقام البقاء بعد الفناء إلى عالم الحضرة الإلهية.

وبذلك يكون الغيطاني قد أغفل عن عمد كتابة السفر الرابع، وهو ما نجد تفسيره في نهاية الرحلة المراجية لديه بالفشل، حين لم يستطع الامتثال لأوامر الديوان البهي، فضرت عليه الحجة الإنسانية، والحرمان من التجلي. أي أنه لم يحقق من معراجه هذا النتائج التي يحققها السالكون في العادة، عبر هذه الأسفار لنهاية الطريق.

مثل: الفصل والوصل والدقيقة والرقيقة واللطفية والتتميم والقبض والبسط... إلخ^(١٢)، وأخيراً فإن التجليات ممثلة في أسفارها الثلاثة باعتبارها عملاً أدبياً من حيث بداية أحداثها ونهايتها تأخذ شكل الدائرة بحيث تبدو البداية في السفر الأول، حين يفتتح الكاتب مقدمة العمل بمقطع سردى تسبقه وار المعطف أو الاستئناف، وثلاث نقاط متجاورة تدل على توقف سرد سابق، وليس على بداية سرد من فراغ، بحيث إذا وصلنا الصفحة الأخيرة من السفر الثالث بذلك المقطع السردى المبدئى فى السفر الأول تواصل السرد بشكل طبيعى. ولا يخفى علينا الرموز العرفانية الشبهة الدائرة عند الصوفية الذين يرون أن العالم مربوط بالحق فى الوجود والاستناد إلى صمديته، وأن الحق مربوط بالعالم فى ظهوره وسائر أسمائه الإضافية، ومعنى ذلك كما يقول ابن عربى أن الصلة بين الخالق والخلق، كالصلة بين الدائرة ومركزها.

يقى أن أوضح أن الغيطانى الذى انغمس فى ذلك الشكل الروائى متوحداً فى تجربة صوفية خاصة، هى تجربة ابن عربى الذى صب معظم فيوضه وإشراقاته الصوفية عبر رحلات إسرائيلية معراجية، بادئاً إحدى رحلاته تلك من مدينة فاس المغربية، قد اتخذ المدينة نفسها التى اتخذها ابن عربى بداية ونهاية لمعراجه. فإذا جاوزنا هذه البداية لكل منهما، وجدنا أن الغيطانى يترسم خطى ابن عربى نفسها وطريقته فى تدوين أحداث معراجه، بادئاً بتسمية روايته بالتجليات، وهو اسم كتاب معراجى لابن عربى نفسه، ومازجاً فى كتابته بين الشعر والنثر، وهو أسلوب ابن عربى نفسه فى إبداعاته المختلفة. بل إن الكاتب يجعل تراث عائته موصولاً بسبب أو بآخر مع حبال الصوفية وإشراقاتهم، تماماً كما حدثنا ابن عربى عن عائته وبخاصة جده وأخواله، الزاهدين والمتصوفة... فالغيطانى عبر سفره الأول يحدثنا عن جده الذى خرج «مجنوباً» ملهياً نداء «نورانياً» غامضاً، وظل يطوف بالآفاق ولم يمد حتى الآن منذ ذلك الوقت.

أما ما يتعلق بالتقسيمات المتعارفة داخل العمل الأدبى، كالفصول والأبواب، فقد لجأ الكاتب إلى عالم الصوفية، واستمد منه تقسيمات روايته. فالعمل ينقسم أولاً إلى ثلاثة أسفار، تنقسم بدورها إلى تجليات وأسفار ومواقف ومقامات وأخيراً أحوال. والمتأمل فى الطريقة التى وظف بها الكاتب هذه المصطلحات سوف يلاحظ أنه لم يتخل عن معناها المرجعى الذى قصد إليه قصداً، لئلا فى الإيهام بالواقعى، لارتباطه بالمضمون الذى أراد. فالحال^(١٣) عند الصوفية هو تجل موهوب، غير مكتسب وغير ثابت، إنه أشبه «ببارق برق فإذا برق فإما يزول لتقيضه وإما لتوالى أمثاله». وهذا المعنى للحال يقابلنا بمرجميته نفسها فى السفر الأخير من الرواية، حين ضربت الحجة على الكاتب، فسمح له الديوان بتجل هابر (حال) تفضلاً عليه لإتمام مشهد وفاة أمه.

أما المقام^(١٤) فهو كشف لحقيقة معينة مميزة، وترسخ فى هذا الكشف ترسحاً «علمياً»، بحيث لا يصح الانتقال عنه. وهو بذلك عكس الحال، مكتسب ثابت. والمقامات الصوفية عند ابن عربى مثلاً تعد بالملفات بالإضافة إلى مقامات السائرين وهى مائة. وعموماً يمكن تلخيص كل المقامات فى مقام واحد، هو مقام (الافتقار والمبودية الذى هو نهاية المقامات وأعلاها).

لذا فإننا نرى الكاتب إذا أراد أن ينقلنا عبر فصول هابرة من سيرته الذاتية أو رحلته عبر التاريخ يطلق على هذه الفصول «أسفاراً»...، وإذا أراد تثبيت الرؤية عند وضع معين لاستيفاء السرد عنه، والتحكم فيه أسماء «مقاماً». وهى لديه عدة مقامات داخل العمل، وأخيراً حين تفضل عليه الديوان البهى مركز هيمنة السماء على عالم الأرض، ببارق من التجلى بعد نزعه عنه أسماء «حالات».

أما فى داخل هذه العناوين الرئيسية، فقد لجأ الكاتب إلى المسميات الصوفية نفسها، بمرجمياتها،

وكذلك كان جده الآخر وليق الصلة بالزهد والتصوف، متعلقاً إلى درجة كبرة بالبيت، ذلك أنه كان منشداً لمذاهبهم لم يجد الزمان على طهها بمثله.

٢ -

وبعرض البنية الروائية للتجليات على سداسية جبريماس^(١٤)، وقريب منها سداسية برهمون، التي تقوم في الأغلب الأعم على ستة عناصر هي: الذات والموضوع والمساعد والمهبط ثم المرسل والمرسل إليه، نجد أنه يمكن تلمس بنية مشابهة لها داخل العمل، على أن ننظر إلى هذه البنية بوصفها نواة أو حلقة أولى التف حولها العمل في باقى عناصره المكونة له.

والواقع أن تنازع أكثر من مرجعية معرفية للعمل، من ناحية التاريخ مرة ومن ناحية الصوفية مرة أخرى، يجعل من الممكن أن تلمس أكثر من مجموعتين من الوظائف أو الأدوار عبر الرواية، هي وظائف لها ممثلون من الشخصيات، سوف نتوقف عندها بعد قليل. فعلى مستوى الترجمة الذاتية/ التاريخ، حيث يختلط الخاص بالعام، من أحداث، وتقديم بالحديث والمعاصر، يقدم لنا الكاتب ثلاث شخصيات هي: الأب/ الابن، جمال عبد الناصر/ الحسين بن علي، بوصفهم الذات الفاعلة أو الممثلين محور الذات في السداسية. أما الموضوع الذي يعرف لدى جبريماس بـ «ذات الحالة»، فهو البحث عن العدل والاستقرار والحياة الآمنة على جميع المحاور: الأب/ الابن أو الحسين/ عبد الناصر. ثم هناك المرسل الذي يمثل الحافز إلى القيام بالفعل بعد ذلك وهو رغبات مختلفة (هنا)، باختلاف الأشخاص أو الأدوار، وإن توحدت جذورها العميقة، كالرغبة في تعليم الأبناء لتجنب مصير الأب والأجداد، ونصرة آل البيت وإرجاع الحق إلى أصحابه، أو العدالة الاجتماعية وتحقيق ما نادى به عبد الناصر من مبادئ. والمرسل إليه وهو المتمثل في الإحساس من جانب الذات الفاعلة بالرضا أو الإحباط

لتحقق هذه الحوافز أو عدم تحقيقها. وعموماً فإنه على المستوى التاريخي يشقيه الخاص والعام، يحيط الإحباط على المستوى الروائي بالذوات الفاعلة الثلاث وعلى المستوى المرجعي، بما لذلك من دلالة رمزية. أما المساعد أو الواهب فهو يتنوع كذلك بتنوع الأدوار. فقد يكون المشيعون لآل البيت وبمثلهم في الرواية - وكذلك على مستوى مرجعي - مسلم بن عقيل والحر بن يزيد الرهاحي والأب وعبد الناصر، أحياناً، ثم الناصريون في أى مكان، وأخيراً على المستوى الذاتي هناك خلف بك، وأبو الفضل، وبعض الأقارب والجيران. وعلى الوجه المقابل هناك دور المهبط أو المرقل الذي رمز إليه الكاتب مثلاً في أقارب أبيه وبخاصة عم أبيه الطامع في ميراث ابن أخيه، برغم ضلّالة ما يملك، ثم المرفقات الأخرى كافة بعد الهجرة إلى القاهرة، وأولها ضيق ذات اليد والإحساس الحاد بالضيق في العاصمة، والاضطرار إلى التخلي عن الطموحات الشخصية التي فقدت مشروعيتها بمجرد التصادم مع الواقع. أما على المستوى التاريخي قديماً فقد كان البيت الأموي وبخاصة يزيد بن معاوية أهم عناصر الإحباط لآل البيت، وأخيراً النظام السياسي الحاكم فيما تلا حكم عبد الناصر، (أنور السادات) على مستوى التاريخ المعاصر فيما يرى الكاتب. فإذا انتقلنا إلى المرجعية الثانية وأضيق بها التجربة الصوفية في الرواية، فإن شكل الأدوار سيختلف بالطبع. فالذات في هذه التجربة ستكون الراوي، والموضوع هو أن يعرف كنه الزمن وحقيقة الوقت ولماذا لا يعود ما مضى، وكيف السبيل إلى قهر هذا الشيء المسمى زماناً؟ أما المرسل إليه، فهو غرض تجربة صوفية لم يخضها أحد من قبل بهذه الكيفية، للوقوف على سر الزمان. والمرسل إليه غير متحقق لإيجابياً لإحباطه على المستوى الصوفي، وطرده من حضرة الديوان البهي، وحرمانه من التجليات. وقد تمثلت القوة المساعدة في شيوخه وأدلائه على الطريق وأهمهم: الحسين الشهيد وابن عربي وكبار المتصوفة والسيدة زينب رضى الله عنها (رئيسة الديوان)

(ج) روائياً

الموضوع	الكاتب	المجاذ والفعل
البحث عن النمط	خلع معنى مسرد	(أمر منوط
المفرد وجزئياً وليس	ومنطقى لما يكتمل	بالفعل).
حياتها فقط.	حياة الإنسان كلها	
	من طواهر كالحب	
	والموت والغربة.	

كما يمكننا أن نقوم بتطبيق مجموعة وظائف (بروب) التي تتعامل مع الحكاية بوصفها وحدة كلية يراها من الوجهة المورفولوجية البحث تطوراً ينطلق من الإساءة أو من الشعور بالنقص، إلى محاولة إزالة هذه الإساءة أو التخلص من هذا الشعور، مروراً بالوظائف الأخرى التي تتوسط بين هاتين الوظيفتين. ويمكن التقاط متتالية بروب كما تمثلت في التجليات، سواء أكانت منفردة، أم في حالة تداعل مع بعضها على الوجه التالي (١٦) :

إساءة إلى (أب)، A — G مجاذ وجزئياً إلى القاهرة.

رغبة في كل الأب للتخلص منه والحصول على ميراثه، والتجاذج فعلاً في الحبائل جنباً الكاتب المعياء. M — K إصلاح الإساءة بالزواج والرغبة في الاستقرار.

الإحساس بالنقص والهاكة وحفظ الميل K — A العمل والاجتهاد والحسن من أحلام الأب القسرية، في مقابل تحقيق هذه الأحلام في الأبناء.

وأخوها الإمام الحسن بن علي. وأخيراً، فإن المخطط للموضوع كان تغليف التجربة الصوفية في مجموعة من المباحث والمنوعات، فالكاتب لا يرى إلا ما يبيحه له شبحه، ولا ينحدر إلى السؤال عما هو ممنوع منه ولا نزاع عنه التجلي، وقد حدث هذا - فعلاً - في النهاية فطرد كمقوبة على التورط فيه.

وعلى المستوى الروائي يمكن ترجمة هذه الوظائف الست أو الأدوار، ممثلة في العديد من الشخصيات بحيث يمكن العثور في كل حال أو مقام في الرواية على العديد من الشخصيات المانحة أو المهيطة مثلاً.

ويمكننا تمثيل سداسية بروبون على المرجعيات كافة، روائياً وتاريخياً وصوفياً، على الوجه التالي (١٥) :

(أ) تاريخياً

الموضوع	الفاعل (الذات)	المُرسل إليه
البحث عن النمط	الأب/الحسن/عبد	الإحباط
الحياة المفردة	الناصر	
المساعد	المُرسل	المهبط
خلف بك - أبو	تحقيق الحدود الدنيا	الأعداء/ على المأزق
الفضل المضمون	من العذلة والرفاقية	والاجتماعات كافة
لآل البسيت -		
الناصرين		

(ب) صوفياً

الموضوع	الراوي (الفاعل)	المُرسل إليه
عروض تجربة خاصة		الفعل والطرد ونزع التجليات
المساعد	المُرسل	المهبط
الخير والأداء	البحث عن كنه الزمن	تغليف التجربة بما يمهّد للتروع في المظهر كنهاً على تجارب حكاية سابقة

من أسرة الكاتب أو جيرانه أو حتى وجوها رآها بشكل عابر في الطريق دون معرفة سابقة. الصف الأول يبرزه الكاتب، مثقلاً في أغلب الأحيان بملاحمه المرجعية القارة عنه وجدانياً. فالحسين الشهيد الذي خذله الشيعة، ومكر به الأمويون، الذي يفيض تسامحاً وبهاء برغم ذلك كما تصوره الماثورات، يأتي حاملاً الملامح نفسها، وكذلك الأب. أما عبد الناصر فصورة المرجعية كما يعرفها معاصروه يدخل عليها الكاتب بعضاً من التغيير، لا يخلو من دلالة. وأول أشكال هذا التغيير أنه يرفض فكرة موته تماماً، رغم تسليمه بزوال حكمه ودولته. ويستبدل بفكرة موته هذه مرضه وسجنه، مصوراً الظلم الذي وقع عليه في الحقبة التالية لحكمه، وكيف أنه الآن يسير مهوش الشعر، رث الثياب في شوارع القاهرة، والناس بين مصدق ومكذب لما يرى. وهو يمته، مثل أبيه تماماً عبر الزمن البعيد ليحارب في صفوف الحسين في كربلاء، ثم ليحارب ضد اليهود في سيناء. ثم عاد الغيطاني ليفيد من عدة أفكار صوفية مهمة أخرى مثل البدلية^(١٩)، والنشأة الأخرى، التي تشبه من طريق ما تناسخ الأرواح، ليوظفها جيداً في خدمة السرد لديه، وذلك حين تقمص شخصية أخرى في نشأة بدلية، ليجرد أن طراً على ذهنه خاطر ما وهو إمكان خلقه في صورة أنثى مرة ثم في صورة ابن لأسرة أخرى، وأخيراً حين عرج به من فاس في المغرب فتترك صورة من وجوده تنوب عنه في مؤتمر للنقد الأدبي كان يحضره هناك. وشبيه بهذا، حلول صورته محل حقيقته على الأرض حين غضب عليه الديوان وحكم عليه بالثقت الأبدى، بسبب مخالفته للمحظور.

ومثلما أناد الغيطاني من المرجعية الصوفية أفاد كذلك من المرجعية التاريخية التي أمدته عبر انتقادات ذات دلالة لبعض أحداثه، القديمة والمعاصرة، بما يشرى مضمون العمل ويقدم له، بيسر كبير، مادة الإيهام الواقعي، التي هي صلب العمل الروائي. الملاحظ على

يمثل هجاج الأب من «طهطا» ببلدته الأم، العمل المفصلي الأول في الرواية، وهو ما يطلق عليه «توماتسفسكي»^(١٧) الحافظ الديناميكي. ذلك أن هجرة الأب من بلدته كانت هروباً من إساءة بالغة من أقارب الأب، بسبب الرغبة في اختلاس ميراث ضعيل تركه جد الكاتب. ولكن الهجرة لم يمكنها معالجة هذه الإساءة، بحيث يعود الأمن والاستقرار المفقودين إلى الأب، مما اضطره إلى الرجوع إلى «طهطا» للزواج من إحدى فتيات قرنته. ثم واجه بعد ذلك إحساساً مريراً بالنقص وتضالول الأهمية، عصف به في البداية عند مواجهته لأول مرة عالم العاصمة الكبيرة، منفرداً، ثم الثقل في أعمال بديرة لا تلائم طموحاته ورغبته في أن يصبح مثقفاً أزهرياً، ثم ازدادت كشافه هذا الإحساس بسبب التحاقه بالعمل عتالاً، ثم فراشاً، من ناحية، وبسبب الإهانات المتلاحقة التي سببها له «خلف بك» الذي ألحقه بوظيفته الحكومية تلك لكنه أذاقه الويلات بسبب تقلب مزاجه. ولذا كان لابد من تعديل مسار الإهانة هذا بخلق مسار لحياته جديد، عن طريق تعليم الأبناء، وإصراره على ضرورة تحقيق هذا الهدف، مهما كلفه.

وعموماً، فإن الطريقة التي قدم بها جمال الغيطاني شخصيات روايته قد أفادت بوضوح من التجربة الصوفية التي حاك جزوا منها في نسج الرواية؛ فقد أورد هذه الشخصيات على مسرح الأحداث مرتبين على هيئة الأبدال السبعة^(١٨)، الصوفية المعروفين، وهذا ينفي إمكان القول بمشوائية الترتيب الذي قدمه؛ فقد دفع إلينا ثلاث شخصيات هم: الأب والحسين وعبد الناصر في الصف الأول ثم ثلاث شخصيات في الخلف هم: الأسرة (الأخوة)، وفي الوسط شيخه ودليله في معراجه، القطب الأكبر محي الدين بن عربي. والصف الأول من هؤلاء السبعة ثابت لا يتغير، ولا تتبدل مواقفه. أما الصف الخلفي فتتبادل المواقع فيه وجوه عدة. قد تكون

القائمة عند المشى لعبد الناصر. قام رجل قصير يرتدى زى أهل الكوفة زمن الحسين، همس ... أهو أبوك؟

قلت نعم ... لكنني نظرت المقهى خالياً من رواده استطالت جدرانه وضائق فراغه وشحب هواؤه، رأيت مقعدين بلا مساند، يفصلهما مقدار مترين بتوسط المسافة مكتب بلا أدراج، متسخ عليه بقعة الحبر تلك زنزاة داخل السجن، والسجن من سجون ابن زياد وإلى الكوفة، يدخل ضابط مرتدياً الثياب المدنية، ثياب عصرى. يجفف عرقه بمنديل ورقي معطر، ملامحه ليست خيرية عني لكن متى؟ ... أين؟ ... تنبث جلبة، غطى صفع، يصق، ركل، أراهم يدفعون عبد الناصر معصوب العينين، موقى اليدين ... أراهم قد أوقفوه أمام الجدران ... لا أرى من يدفعون به، لكنني أسمع احتكاك أحذيتهم ... عرفت أنهم من رجال الشرطة السرية قساة القلوب ... عرفت أنهم أول ثلاثة وصلوا إلى الكوفة ليخوفوا الناس من الوقوف بجانب الحسين ومناصرته فى هذه اللحظة برق خاطرى، فأدركت شخص الضابط، هو هو من ضربنى وصفنى تزايد ضيقى، وثمانيت مفارقة هذه الزنزاة فرحلت لتوى إلى مدينة الكوفة ذاتها تجلى لى مسلم بن عقيل نظرت إلى قرّة عيني الحسين وجهه مصبوغ بالحنين ... تجلى لى يزيد فى دمشق، وعندما بدت على ملامحه دهشت، تلك ملامح أعرفها، رأيتها ونفرت منها أبصرتها عن قرب واحتقرت صاحبها، كيف جاء إلى هنا...؟ (٢٠٠) .

شخصيات الرواية الأساسية، جميعاً، سواء أكانت حقيقية أم خلقها الكاتب خلقاً لإتمام مبنى السرد، أنها برغم تعددها وكثرتها تعود لكى تتركز دائماً فى شخص الراوى، أو تتداخل ملامحها وأفعالها جميعاً لتصبح كائناً مفارقاً للكاتب، دون النص على ملامح معينة، اللهم إلا حين يحدثنا مثلاً عن اسم الشخص الذى كان يراقبه ويسرد أفعاله، فنعلم حينئذ أنه أليس شخصيته مرة أخرى، وأبدل الشخص مكان الآخر.

ولذلك لم يكن غرقاً للمألوف، وفقاً لمنطق السرد عن الحسين أو ابن عربى. وقد احتمل منطق السرد كذلك عدداً كبيراً من الشخصيات التاريخية المعروفة على المستويين القديم والمعاصر، ذات الأدوار الحاسمة فى التاريخ العربى، مثل: يزيد بن معاوية ومسلم بن عقيل، وجمال عبد الناصر وأنور السادات، وروجر وكارتر، والكسندر هيج، بالإضافة إلى شخوص معاصرة للكاتب، له بها صلة حميقة مثل: محمود أمين العالم ويوسف القعيد والأبنودى .. إلخ .

... رأيت ملامح أبى فى جسم عبد الناصر يرتدى طربوشاً أحمر، وجلباباً أخضر من الصوف، هو أبى، وهو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتهى إلى العالم المألوف. كذا الحركة والخطو. رأيت يسمى فى طريق تراه ناهم، يتوقف أمام مقهى ريفى يتجمع فيه الذين هم على سفر. رأيت نفسى أجلس فى ركنه البعيد، كنت أرى ما بداخله وما بخارجه فى آن معاً. المقهى فى الكوفة، بالمعجبى، مقهى فى زمن لم يوجد مشروب القهوة بعد، وفى الكوفة ... كيف؟ يتوقف أبى بجانبى، سأل بصوت عبد الناصر: جمال ابنى هنا...؟ سكّت الرواد والزبائن، لماذا لا أجيبه؟ لماذا الصمت؟ انصرف أبى مبتعداً، وحيداً مستوحشاً، الخطى منه، وميل

تجربة التجلي بوصفها فعلاً تاماً قد انقضى زمنه، وأصبح مستغرقاً في الانقضاء. ولذا فقد تعامل مع هذه الأحداث التي لم تكن قد حدثت بعد في الواقع، بالمنطق الارتدادى نفسه في (الفائت). وهذا بفضل الإمكانيات الهائلة الكشفية التي أتاحتها التجربة الصوفية لا على سبيل استدعائها عن طريق التناص معها فقط، وإنما بالمنطق الذي جعلها تختبر المرجعيات الأخرى، التاريخية والروائية، بحيث لا يكفى أمام مثل هذا التوحد أن نصفه بأنه نوع من «التناص بدون تنصيص»^(٢٢) الذي يقول به «بارت» لا بوصفه استدعاء لموروث ثقافى منسى في ذاكرة الكاتب، وإنما بوصفه تجربة بالغ الكاتب في التوحد معها، وأحسن توظيف إمكانياتها في روايته.

ولنتوقف الآن عند صلاحيات الراوى في (التجنيات) وهي صلاحيات تفوق الصلاحيات كافة التي يحدثنا عنها الشكلاونيون الروس^(٢٣)، وأسسها القدرة على الرؤية من الخلف أو مع الشخصية. ذلك أن الراوى في (التجليات) يستمد صلاحياته من تجربة كشفية تقوم على الفيض والإشراق تشبه تلك التي نجدتها في تائية ابن الفارض الكبرى بل إن صلاحيات راويه تفوق ما ألفناه كله وقرأنا عنه عند الصوفية الكبار جميعاً.

وإذا كان تراسل الحواس^(٢٤) الذي يعنى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألواناً، ونصير المسمومات أنغاماً، وتصبح المربيات عطرة، فيما يذكرنا بما أورده ابن الفارض في تائيته، واصفاً وصول العبد إلى مقام الفناء في الحضرة الإلهية، حين يقول:

ولما شعت الصدع والتأمت فطو

ر شمل بفرق الوصف غير مشتم
ولم يبق ما بينى وبين توثقى
بإيناس ودى ما يؤدى لوحشة
تحققت أنا في الحقيقة واحد
وأثبت صحو الجمع محو التشتت

يستدعى تحليل خطاب السرد الروائى عند الغيطانى، بالإضافة إلى ما سبق التوقف بإزاء الفضاء الحكائى في الرواية، الذى هو أشبه بالخطة العامة التى وضعها الكاتب ممكناً بالخيوط كافة يدير عن طريقها الحوار والأحداث والأبطال. وهذا يعنى من جهة ثانية أن نتعرف زاوية الرؤية التى ينظر منها الكاتب، ليقدم لنا عبرها تقنياته الروائية التى ينوى استخدامها، مثل الراوى ثم رؤيته للعالم، وما يتداعى من قضايا تتصل بالزمان والمكان في الرواية. وكذلك بعض القضايا الفنية الأخرى مثل لغة السرد، وأخيراً علاقة كل هذه التقنيات السابقة، بالمضمون الذى أراده الكاتب عبر هذا الخطاب.

لاشك في أن رؤية الغيطانى للعالم^(٢٥) قد أثرت في اختياره لزواية الرؤية في الرواية، ولما كانت رؤية الغيطانى للعالم ترتكز في الأصل على تصور ابن خلدون لدائرة حركة التاريخ وإمكان تكرار أحداث تاريخية بعينها والتقاط هذه الأحداث المتناثرة عبر قرون مختلفة، بعضها معاصر والآخر قديم، يستدعيها الكاتب لأنه يرى أنها مثقلة بالدلالات نفسها، فقد استلزمت هذه الرؤية من الكاتب أن يقوم باختراق ارتدادى، داخل حركة التاريخ. مشروط بتلك الانتقائية التى لا تخلو من دلالة، بما يعنى أنه ليس ارتداداً مطلقاً في التاريخ، وإنما يتوقف الكاتب عند مرحلتين فقط: الأولى هي التاريخ الإسلامى في واحدة من أكثر بؤره اشتعالاً وضجيجاً وصراعاً وهي أحداث الفتنة الكبرى قبيل مقتل الحسين وحصار العطف في كربلاء. ثم الثانية وهي التاريخ المعاصر الذى يبدأ عند الكاتب بهزيمة يونيو ١٩٦٧، وحسب الاستنزاف، ثم انتصار أكتوبر، وأخيراً توقيع معاهدة كامب ديفيد. صحيح أن الكاتب يحدثنا أحياناً عن المستقبل والأحداث التالية ولكنه كان يطرحها داخل

فكلى لسان ناظر مسمع ، يدى
 لنطق وإدراك وسمع وبطشة
 فعينى ناجت واللسان مشاهد
 وينطق منى السمع ، واليد أصفت
 وسمى حين تجتلى كل ما بدا
 وعينى سمع إن شدا القوم تنصت
 كذلك يدى حين ترى كل ما بدا
 وعينى يد مبسوطة عند سطوتى

إذا كان ترأسل الحواس هذا ، بوصفه واحدا من أهم الأفكار الصوفية ، يتيح بعض الصلاحيات الخاصة للمريد، فإن الراوى عند الفيضاني، أكثر علما بهواطن الأمور من راوى « جان بويون » (٢٥) الذى يعرف أكثر بما تعرفه الشخصية الحكائية ذاتها ويدرك ما يدور بخلد الأبطال ورغباتهم الخفية . فمن صلاحياته عند الفيضاني مثلا ... أنه يستطيع اختراق حاجزى الزمان والمكان ، بدرجة تفوق بطل (مائة عام من العزلة) (٢٦) ، أو حتى ما قدمه ستيفن سبيلرج ، فى ثلاثيته الرائعة (العائد من الزمن القدام) (٢٧) ، وليس هذا فحسب ، وإنما بإمكانه التلبس بالآخرين والإحساس بأحاسيسهم نفسها ، ومطوعة حواسه الخمس له ، وتراسلها ، وتحوله ، إذا شاء أو شاء الديوان ، إلى ذوات الموجودات عينها ، والتحدث إلى جميع الكائنات ، و الموجودات فى الأرض والسماء ، مهما كان زمنها أو مكانها ، تخادله ، تجاوبه . وطريقة حوارها معها ، أن يلقى السؤال فى ذهنه ، وقبل تلفظه به ، يلقى إليه الجواب . ومن الممكن أن يوجد ثلاث مرات فى ثلاثة أماكن ، فى نوقيت زمنى واحد . فقد رأى بعينى بصيرته ، مثلا ، ميلاد أبيه ، وميلاد نفسه ، وميلاد طفلته فى آن . كذلك فإنه بإمكانه تحويل الموجودات الكائنة ، وردها إلى أصولها ، لتعرف أحوالها المختلفة إلى أن صارت إلى ما هى عليه . وبالمثل يمكنه السيطرة بالرؤية والشعور على الجهات الأربع . وكان إذا أخلص الاستجابة للتجليات رأى ، وإذا رأى سمع ، وإذا سمع شعر ، وإذا شعر

استقصى ، وإذا استقصى فهم ، وإذا فهم أدرك - كما يقول - ولذا فقد كان من رفقاء سفره الأصوات ، والروائح والأحاسيس ، بما يذكرنا بمقام قرب النوافل عند الصوفية (٢٨) . وبناء على خصوصية ألفت على الراوى وصل فى مستوى إدراكه بواسطة التجليات إلى مستويات أعلى وأسمى . فبعد أن أصبح بصره حديدا ، طارعه البصر فى مرحلة لاحقة ، فأصبح لا يرى إلا ما يشاء هو رؤيته ، دون أن يخيب عنه الكل . ثم خص «لوحده» بإمكان رؤية المكان الواحد فى زمانين أو عدة أزمنة ، مع إمكان رؤية باقى الموجودات . ومن ذلك أيضا انتفاء بعض الصفات الجسمانية بعد رضاء الديوان عنه بما معنى (مثلا) إمكان دوام بقلته وانتفاء النوم عنه . وهو يخبرنا كذلك أن وعيه صار بدليا عن جسده ، وكل حواسه ، فالوحي يدل عن يديه وقدميه ، فأصبح بإمكانه أن يقبض على الأشياء بالوحي لا باليد ، والنظر للمرئيات دون عينين ، وأخيرا بإمكانه اختراق عالم أحوال من يرغب فى معرفته ومتابعة أحواله (٢٩) .

وهكذا فاقت هذه الصلاحيات الإمكانيات كافة التى يتيحها القصص المعاصر للراوى ، بما فى ذلك ما يستمد من عالم السينما كالمونتاج والكولايج وغيرها ، بل ما يستمد من عالم الصوفية ذاته ، ما دام الكاتب يذكر ، مرات عدة ، أنه خص ببعض هذه الصلاحيات من دونهم . ولم يكن الكاتب - الراوى - وهو يعايش كل صلاحياته ليشعرنا أنه بمعزل عن الفعل ، وإنما كثيرا ما كان يتدخل فى سيرورة ما يحدث ، أو ما يرويه ، بتعليق أو بتأمل ، ولاسيما حين يخترق سياق السرد متأملا وملخصا موقفا ما ، فى آية قرآنية أو سورة من قصار السور ، تناسب الأحوال . ومعنى هذا أن عبء وقوع كثير من الأحداث ، فاعلا أو آتيا من خلال الراوى ، أو يعلم منه ، رهن بما يملك من إمكانيات

ويبدو لى أن هذه التقنية من تركيز معظم أحداث العمل فوق كاهل شخص واحد ، إنما هى نتيجة اتجاه

بما يعنى تراخى قبضة التشريع السماوى الصريح، انفلاتا دموا، حيث مورست الخلافة فى هذا العصر، بوصفها ولاية «مشتة فى سابق الزهر لأجل المسمى»، أى بوصفها تفويضاً إلهياً. ولم تكن البيعة إلا نوعاً من الإقرار بهذا الاختيار، والخضوع له. وكانت الطاعة العامة للخليفة، تعنى طاعة الله وحقق دماء الأمة، والخروج عليه رمزاً لاتباع الباطل ... فإذا لاحظنا أن الكاتب يقيم تراسلاً بين إيديولوجيم هذا العصر، والتاريخ المصرى المعاصر، فإن المفزى السياسى الذى يرغب الكاتب فى بثه عبر خطابه الروائى يصبح أقل غموضاً.

ينقسم المكان فى (التجليات) - استناداً إلى المرجعيات المختلفة - إلى عدة أماكن، بحيث يمكن تلمس فروق معينة بين هذه الأماكن طبقاً لمرجعياتها. فهناك أماكن تنتمى، من حيث الواقع المعيش أو التاريخ، إلى المكان بالمعنى المطلق، وأعنى به مواقع الأحداث داخل مصر، ابتداء من طهطا محل ميلاد أسرة الكاتب - الأب والأم، الجد والجدة - وباقي أفراد العائلة. ثم القاهرة بوصفها المدينة المهجرة، حيث عاشت أسرة الكاتب (بمعناها الضيق)، وعلى وجه التحديد - القاهرة الفاطمية، بجوار الحسين والأزهر وما جاورهما من أماكن ذات عقب تاريخى خاص. ثم باقى الأماكن التى وردت عرضاً أو بشكل ذى دلالة، لكنه عابر قياساً على المساحة الزمنية التى استغرقها فى السرد، مثل المنيا، ومنها الدقى وشبرا والعباسية وغمرة ومدينة نصر، أو قناة السويس، وسيناء إلخ. ثم هناك مكان غير محلى - لكنه موجود فى الواقع الآن - أو كان موجوداً عبر فترات تاريخية معينة من التاريخ الإسلامى، مثل اكربلاء والكوفة والحجاز والفرات، وبعض المدن المغربية وبخاصة فاس، وبعض البلدان الأوروبية التى أتيح للكاتب زيارتها.

وأخيراً، فهناك المكان المستحد من مرجعية صوفية. وهو عالم سماوى كونى شاسع، لا يطلع عليه إلا أصحاب الكشف والفيض والتجليات، حيث تتيح التجربة

العمل نحو التأريخ الذاتى لصاحب (التجليات) من ناحية، ثم اتخاذه تقنية متشابهة من خيوط السرد، لابتدائها من رايو متعال يستطيع التقاط ملامح هذا التشابك، ثم تلك الإمكانات الصوفية الكبيرة التى لن يتاح لها أن تتلبس إلا بشخص واحد يعينه هو صاحب (التجليات)، فتكشف عليه الأحداث، ليقوم بروايتها، والإغبار عنها بطرق عدة. فهو فى هذا العمل، واحد من ثلاثة فقط، فى كل رواية يرويها: إما أنه راو لحدث انفصل عنه بحكم تباعد الزمان والمكان، ولكنه كان جزءاً من الحدث، أو أنه يروى بوصفه شاهد هبان لحدث لم يكن طرفاً فيه، ولكن بإمكانه رؤيته ومشاهدته، وأخيراً قد يخبرنا عن الحدث الذى لم يره أو يعايشه، ولم يكن بالإمكان قيامه بتلك الرواية إلا باعتراق حواجز الزمن والمكان بواسطة الكشف الصوفى فقط.

٢/٣

بشكل فضاء الحكى عند الغيطانى، بوصفه معادلاً للمكان^(٣٠) الذى يحلو لبعض النقاد أن يطلقوا عليه اسم «الفضاء الجغرافى»، مجموعة من الخطوط المتشابهة المعقدة التى يرجع تعقيدها، فى الواقع، إلى تشابك المرجعيات لديه، وهى مرجعيات - كما مر بنا - تتيح مساحة جغرافية شاسعة، ومتنوعة، لتنوع مصادرها وإمكاناتها، وأعنى بها التاريخ والصوفية. والمعروف أن الفضاء المكاني فى العمل الروائى لا يأتى فى الغالب منفصلاً عن دلالاته الحضارية، بل حاملاً معه جميع دلالاته الملازمة له، التى تكون فى المادة مرتبطة بالعصر الذى تنتمى إليه، حيث تسود ثقافة معينة، أو خاصة للعالم، فيما يصرف به إيديولوجيم العصر^(٣١). ويمثل الإيديولوجيم الخاص بالفترات التاريخية التى انتقاهها الكاتب انتقاء دالاً، ولاسيما فى العصر الأموى^(٣٢)، فى تيوقراطية استطاعت أن تنفلت - تماماً - من أسر مبدأ الشورى،

الإسراء والمعراج من حيث هما مترادفتان. وربما تلقى هذه الخصوصية في معراجهم، وكيف أنه كان موجها بالضرورة إلى الديوان لاستجلاء أمور أرضية قد مضى زمنها، ربما تلقى الضوء على السبب الذي من أجله احتجز ابن عربي رأس الكاتب، ثم نزع عنه قلبه واحتفظ به طوال معراجهم، ما دام القلب هو المهل الحقيقي للتجربة الصوفية إلى عالم العلو. عموماً فإن اللافت بخصوص هذه الأماكن - بتقسيماتها الثلاثة - هو قابليتها للتداخل والتلاشي، وسقوط الحواجز بينها، دونما حاجة إلى السفر أو الهجرة والرحيل منها أو إليها، ودون مقدمات تنبئ عن هذا الرحيل إن تم. فالكاتب قد يحدثنا عن طهطا ثم إذا بنا في الحجاز، أو فاس، وقد «نفق» في اللحظة نفسها لنجد الكاتب يستريح فوق سطح منزله في حي الأهر، أو يترك عالمنا الأرضي بكامله سارياً في العالم الشاسع اللانهائي. ومن جهة أخرى، فإن مكانه المفضل - مثل زمانه - هو دائماً مكانة وسطى بين مكانين (بين بين)، وهذه البين بين يمكن إضافتها إلى أي اتجاه أو بعد عما نعرفه.

بقى أن أشير إلى ظاهرة أخرى متصلة بالمكان من ناحية الموقع، ولكنها أكثر اتصالاً بالإيديولوجيم الذي يتصل بدوره بروية الكاتب للعالم من حوله، وأعني بها «هندسة المكان»^(٣٣) من حيث الضيق والانساع والانفتاح والانغلاق. ذلك أن الكاتب توقف في روايته فقرة ليست بالقليلة أمام تلك الهندسة. ولتضرب مثلاً بمكانين يقفان على طرفي نقيض من بعضهما - من حيث الضيق والانساع، والظلمة والنور ثم الانفتاح والانغلاق - وأعني بذلك الحجرة المظلمة التي سكنها والدا الكاتب عند بداية هجرة الأم على وجه الخصوص إلى القاهرة - حيث لم يكن باستطاعة الإنسان في تلك الغرفة أن يرى قلب كفيه في وضع النهار، فضلاً عن

الصوفية لمهديها تملك زمام المشرق والمغرب والشمال والجنوب. ورغم أن الكاتب - عبر رحلته المعراجية في الرواية - قد أتبع له أن يتجول في ذلك الفضاء اللانهائي، وبخاصة بعد أن احتجز ابن عربي رأسه وتركه هائماً في عالم السماوات والأرض، بين الأفلاك، فإن الكاتب يتوقف عند نقطة معينة في معراجهم، ليحدثنا عن المكان الذي تسيطر منه السماء على الأرض، وهو «الديوان البهي». والتأمل في طبيعة سيطرة عالم السماء هذا على مقدرات الكون تتصل بمكانين ركز الكاتب على واحد منهما: أولهما مكان اللوح المرصود الذي يسيطر على عالمين هما: عالم الغيب وعالم الشهادة، وثانيهما هو الديوان البهي مركز إدارة شؤون الأرض وعالم الشهادة، بشكل خاص. والعلاقة بين تجليات الغيظاني وتركيزه على الديوان البهي تؤيد ما ذهبنا إليه من أن الغيظاني إنما أراد معراجاً خاصاً. فبدلاً أولاً بالعكوف على الوصول إلى الديوان البهي - دون إبداء الرغبة أو بذل المحاولة لتخطي المكان الثاني، وهذا يعني أن تجليات الغيظاني عبر هذا المكان سوف تقتصر على عالم الأرض دون مجاوزة للمساواة، حيث قدس الأقداس، والنور الأسنى الإلهي.

والهدف من الرحلة إلى الديوان، هو كشف النقاب عن أحداث أرضية ابتلعها الزمن الماضي. ولما كان الغيظاني مولماً بمرحلة وسطى، سواء زمانياً أو مكانياً، أسماها «البين بين»، فإن مكان الديوان من عالم الغيب والشهادة هو الآخر «بين بين». صحيح أنه في عالم مفارق لعالم الأرض الذي نعرفه، لكنه كذلك ليس العالم الأسنى، ولذا كان علينا أن نتقبل استخدام الغيظاني للفظ المعراج بوصفها هبوطاً إلى أسفل، رغم أن العروج لغة هو الصعود والارتقاء في المدارج الصوفية، المينة، أو هو الرحلة الخيالية التي تخرق الزمان والمكان، استناداً إلى إعجاز ما، فيقول عرج بي أو أسرى بي إلى أسفل. وكذلك اختلاط وتداخل استخدامه للفظتي

اضطرابها لإغلاق الغرفة من الداخل طيلة فترة غياب الأب في عمله، فتتحول الغرفة — لمدة تزيد على نصف النهار — إلى سجن مؤقت، يومي، استمر فترات طويلة، حتى انتقلت الأسرة إلى مسكن آخر. ولم تكن تلك الفترة في حياة الأم — على مستوى رمزي — سوى سجن مظلم عاشته بعد اتساع ووضاعة في بلدها، حيث عاشت — هنا في هذه الحجيرة في ظل ظروف أو شكت أن تعصف بها ضاعت فيها ذاتها، وفقدت هويتها، ولو مؤقتاً، فيما يذكرنا بطل رواية (البحث عن الزمن الضائع) لبروست. ومن ناحية أخرى يحددنا الكاتب عن تجربته الخاصة في السجن السياسي الذي اقتيد إليه عام ١٩٦٦ ليحكى وقتاً غير قليل في زنزانة ضيقة مغلقة، طوال الوقت، بتهمة سياسية غير معروفة أو محددة، حين ضاع الزمن من الراوي بالمثل، ولم يكن بالإمكان ملاحقة الزمن، أو حتى تبين حركته الرتيبة المستمرة، إلا بوسائل عرضية، كظهور الشمس على حائط ماء، على مرمى البصر، أو سماع الأذان في المساجد البعيدة، أو حتى سكوت صوت آخر ترام قادم، أو ذهاب عبر غط حلوان.. إلخ. وفي الطرف المقابل، يتشكل الاتساع والضياء بعداً مقابلاً في هندسة المكان في أسرة الكاتب زمناً تمسك بالمشارك والمغرب، ومنابع الضوء والهواء، من ناحية، ثم الفضاء الكوني الشاسع الناتج عن التجربة الصوفية، الذي يمثل مصدراً آخر للاتساع والوضاعة من ناحية أخرى. ولم يكن لإيراد هذه الهندسة في الرواية عبثاً، وإنما كانت تمثل معابر مفصلية من حال إلى حال، داخل التجربة الروائية ذاتها، ذات أبعاد رمزية غنية، وإن كنا نلمح هنا بوضوح أن «السطوح» حيث سكنت الأسرة يمثل بدوره مكان «البين بين» من حيث هو مكانة وسطى بين الأرض والسما أفاض الكاتب فيها عبر أسفاره إفاضة كبيرة.

وعموماً، فإن الكاتب استطاع أن يقيم حول أحداث روايته فضاء لانهائياً، بحيث كان يلف الأماكن

والشخصيات والأحداث، بل وسيج ما في أذهان الأبطال أنفسهم من أبعاد مكانية. ولذلك فقد ظلت الحركة داخل الفضاء السردى مستمرة منذ الصفحة الأولى وحتى الأخيرة، لم تنقطع للحظة واحدة. وهذا ما أوضح فعالية هذه التقنية في زيادة الإحساس بالإيهام بالواقعية، حيث الحياة خارج حدود الرواية دائبة الحركة، لا تتوقف توتراتها وصراعاتها ولو للحظة واحدة كذلك. ولنتأمل كيف تتداخل الأماكن وتتلاشى الحواجز بينها دون حاجة إلى رحلة أو سفر:

«... تمهلت نخلتي، اخضر جدها، وابيض سفعها وباطاً عن الاهتزاز، حتى سكن، سري داخل تريبيل خفي، تساوى عندي القرب والبعد، واقترب الشرق بالغرب، شددت الرحال إلى الجهات الأربع الأصلية، وأنا واقف لم أبرح مكاني. سفرى خاطف، والبرق حولي يهيق، والأنغام عفية، مرقت عبر مدن هاجعة في ضوء غروبى واهن، تمهلت خطاي في ضواحي أوى سكانها داخل بيوتهم، فما من إنسان يدل أو يرشد...»

رأيت وجوهاً جمّة، رأيت يدي تقبض على حفنة من تراب كربلاء، تحمله أينما اتجهت، رأيت اللحظات التي فار فيها تراب البقعة المشهودة مختلطاً بلون الدم، فأنبأ بما سيصير لحوالي ودليلي. رأيت وجوهاً من الجيش الذي عرفته وعرفني وشهدت حربه قبل اغبرار الزمن، وجوهاً تميل بعد عبور القناة لتقبل الأرض المهررة...

وفي حجرة رمادية الطلاء بمبنى إحدى الصحف قابلته، كان مبهوح الصوت بعد طوافه يوماً وليلة وجمع من الخلق وراءه يهيب بعبد الناصر ألا يذهب... انصرفنا،

الإسلامي والمعاصر، منفصلاً عن اختيار الأحداث نفسها ذات الطبيعة المفصلية على المستوى الشخصي للتأريخ الذاتي. واللافت أن كل هذه الأحداث قد خلفها الكاتب بالزمن الماضي، أو (الفألت) كما يسميه، الذي تم استغراقه بالكامل في الماضي، بما في ذلك الأحداث المستقبلية التي كان الكاتب يقوم بقراءتها كما لو كانت كتاباً مفتوحاً، عبر التجليات، فيما يمكن أن نسميه مستقبلاً بالقوة «وماضياً بالفعل»، على مستوى الكشف الصوفي، على الأقل بالنسبة إلى الراوي.

يضاف إلى ما سبق أن الكاتب يركز وقوع كثير من الأحداث المهمة في الرواية في مرحلة بين مرحلتين — تماماً بما يذكرنا بمكان (البين بين) الذي تحدثنا عنه. فالأحداث المفصلية، زمانياً، لابد أن تكون محصورة بين زمنين لا ثالث لهما، لحظة ميلاد الفجر، وانفلات النهار من الليل، الذي يحلو للكاتب أن يقول عنه دائماً إن له مذاق الميلاد والخروج من رحم ضيق، إلى دنيا أوسع، سواء عن طريق الميلاد أو الموت. ومن هنا وقعت معظم أحداث الولادة والوفاة، مثلاً على المستوى العائلي والشخصي، عند الفجر. ولا يخلو هذا بالطبع، من ارتباط بفكرتي الشروق والغروب عند الصوفية، التي تمثل مجمع الزمان والمكان لديهم. ومعنى هذا أن الزمن لدى الكاتب في اتصاله بالأحداث المهمة لا يأتي صراحة وبشكل مباشر، وإنما بشكل متفلسف مراوغة، لا هو ظلمة دامسة، ولا هو إشراق خالص. وهذه الفترة لا تولد لديه إلا إحساساً بالفوت والحزن المقيم، بما في ذلك لحظات الميلاد والحب، وكأنه يخلطها بغلالة شفيفة من «النوستالجيا» الكامنة في أحماق اللحظة والفعل معاً:

«.... أنظر إلى ما يجري، فأرى خروج مازن أبو [كذا] غزالة، قاتل كالليث حتى قتل، يدعو له عبدالناصر: اللهم أرحمه وأدخله الجنة.... أصفى إلى عبدالناصر بقول لصحبه... أقدموا رحمكم الله إلى الموت

افترقنا، أمام المبنى سألت صاحبي الذي يعرفه، من يكون؟ قال صاحبي إنه فلسطيني يدرس الزراعة في القاهرة وينظم الشعر، اسمه مازن أبوغزالة... استشهد مازن فوق مرتفعات طوباس.... رأيت وجهه عند انهيار الجسد، رأيت قبساً ضئيلاً من يوم كربلاء، عبدالله ابن مسلم بن عقيل يقترب من الإمام الحسين.... تلوح ملامح مازن في أفق قصي، زعقت مازن.... عرفت كيف تموت، ولم نعرف كيف نحيا....» (٣٤).

٣ / ٣

لن نتضمن من الحديث عن المكان في رواية (التجليات) منفصلاً عن الزمان، نظراً لطبيعة التلازم بينهما. فلا حركة إلا وتستغرق زمناً، ولا زمن بلا مكان. ولذا فإن سائر ما يتميز به مكان السرد في (التجليات) يمكن أن ينطبق بشكل أو بآخر على الزمان فيها. فالزمن هنا يتميز بالتشظى والتناثر، والتداخل الكبير بين المصور والأوقات، وعدم الالتزام بالترتيب المنطقي للأحداث، أو للأزمنة، مما يخلق مفارقة سردية واسعة بين زمن السرد وزمن القصة في الرواية. فالكاتب، عبر تقنيته الفنية، استطاع أن يخترق حركة الزمن أو حدود التاريخ، من عدة زوايا، مرة من زاوية تاريخ أسرته، وترجمته الذاتية، مقتضباً آثار آبائه وأجداده، منذ مولد أبيه، حتى الماضي السحيق، ثم متتبهاً أصول نسله ممثلاً في أحفاده، وأحفادهم، حتى هؤلاء الذين لن يتاح له أن يشهد ميلادهم في حياته العادية بعيداً عن التجليات، عبر الزمن الآتي.

أما على مستوى التاريخ العربي، فقد انتقى الكاتب بعض الأحداث، كما مر بنا، التي تدخلت رؤيته للعالم إلى حد كبير في اختيارها. ولم يكن الكاتب وهو يختار الأحداث المفصلية المهمة، على مستوى التاريخ

الذى لا بد منه..... يخرج القائم مقام محمد عبيد، وفران مجهول الاسم قتل فى شارع مراسية بمنطقة السيدة زينب خلال ثورة العام التاسع عشر بعد الألف والتسمائة.... يقولان لعبد الناصر: السلام عليك يا أبا خالد، إنا جئنا لنقتل بين يديك وندفع عنك... نراك وقد أحيط بك، كل من ادعى الولاء لك ولهادئك يوماً يقف حائلاً بينك وبين الماء... ثم حمل الجنرال موسى دبان على ميمنة عبد الناصر، فشبثوا له..... وجشوا على الركب، ولما استدارت الخيل رشقها أصحاب عبد الناصر بالنبل، فصرعوا جون فوستر دالاس، وسوردخاي جور والعزيز هنرى.... يذنب الفريق عبد المنعم رياض يقول لأصحاب عبد الناصر «الصرعى» يعز على... ثم حمل جيسى كارتز فى جمع من أصحابه على أصحاب عبد الناصر، فتصدى لهم أحمد عرابى حتى قتل.... رأيت غلاماً يرتدى زياً قديماً وعمامة خضراء، لم أدر إلى أى عصر ينتمى شقيق سدراك، واحد من استشهدوا يوم السادس من أكتوبر كذا رأيت جواد حسنى وعصام الدالى، ورجل مغربى جاء إلى مصر هائراً وأقام فى زمن بعيد، سمع بأخطار الفرنجة فخرج مع الخارجيين للمغازاة فى سبيل الله... تنهمر السهام... حتى يصير درع عبد الناصر مرشوقاً كالقنفذ، يبقى مطروحاً على الأرض ملياً... ولو رغبوا فى قتله لفعلوا، يصبح الجلف الجافى [السادات] من بمسند... وبحكم ماذا تنتظرون... اقتلوه..... وعندما اقترب من عبد الناصر أعطوه سيفاً... يغمض عينيه وهوى بالسيف فيحتز الرقبة.....» (٣٥).

وإذا كان الزمان والمكان مسرحين لفانتازيا الحلم عند الكاتب، فإن تداخل وتلاشى الأزمنة والأمكنة، معاً، عبر التاريخ، تصبح ظاهرة لا بد أن تستوقف القارئ، حين يأتى عليه حين من الدهر لا يعرف إن كان الكاتب بصدد الحديث عن زمن أم مكان، فكلاهما يتوحد أحياناً لديه فتتهار جميع الحواجز الفاصلة بينهما....

«..... يتعدد عبد الناصر تبدو قائمه أطول فى رقدته مما تبدو فى وقوفه. نام ونام أبى، ولم أم، ولم يطرُق الوسن جفنى. وهنا فائدة لا بد من إبرازها، فمنذ رضاء الديوان عنى، والسماح لى، فقد انتفت عنى بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية، ومن ذلك دوام يقظتى وانتفاء النوم عنى... وهذا ما لم يعان به بشر ولم يعرفه إنس قبلى... أما الثقلات فمفاجئة وهنا يجب أن أفصح قليلاً أيها القارئ الكريم والولى المحميم، فالحواجز كلها مرفوعة أمامى منذ ولوجى الديوان، فلا زمان، ولا مكان، ولا حاجز حسي، ولا حاجز شعورى، ولا حاجز أرضى، ولا فلكى ومن ذلك انتقالى يسر مع أنفاسى من حال إلى حال، ومن زمن إلى زمن، ومن حيز إلى حيز، مع تغير أنفاسى، فمع شقيقى أنتقل إلى عصر قادم، وعند زفيرى أصير إلى زمن مضى، أو أكون طفلاً ثم أصبح شيخاً، وسبحان من هو كل يوم فى شأن، سنفرغ لكم أيها الثقلان.....» (٣٦).

٤

إذا كانت اللغة وعاء للأفكار، فإنه سوف يكون من قبيل التكرار القول بأن لغة السرد عبر (التجليات)، تحتوى لغتين متباينتين فى الواقع، وأعنى بهما اللغة المحايدة المستخدمة فى التأريخ، القديم والحديث، العام

لنوعاً لاستخدام الموروث الشعري، الذي ورد بوصفه مكوناً حيوياً لنسيج العمل، وليس مجرد الحشو والتجميل الخارجي.

وأخيراً، فإنه من اللافت بخصوص لغة السرد في (التجليات)، أنها تميزت بوحدة من الخصائص الأسلوبية التي تجدها عادة في هذا اللون من الكتابة، أو الإبداع القائم على تداعي وانهمار الأزمنة، في شكل فانتازيا أو حلم، وهي تعطيل القدرات التقليدية المنوطة بعلامات الترقيم، ولاسيما الفاصلة والفاصلة المنقوطة، وكذلك غرابة استخدام لهرف الواو، الذي من المفروض أن يكون للمعطف أو حتى الاستئناف في مثل هذه الحالة، وذلك أن هذه الواو في سياق (التجليات) تجمع بين هوالم لا يمكن الجمع بينها على أي وجه. ويضاف إلى هذه السمات كشافه وبرز استخدام الفعل المبني للمجهول، لاسيما في حالات الكشف والتجلي في أثناء مسراج الكاتب. ولما لم يكن من الممكن، أو المناسب، إسناد الفعل إلى فاعله الأصلي الذي ليس هو الراوي بالطبع، نظراً لأن هذا الفاعل قد يكون من شيوخ وأدلاء الكاتب في التجربة، والمفروض أن يظل هذا الاسم سرّاً طبقاً لتعليمات الديوان.

ولم يكن من الممكن بالنسبة لتجربة مغرقة في الشعبية، عبر التاريخ الذاتي لأسرة الفيطاني التي نبئت جذورها في الصميد، ونمت واكتشلت في أحياء مصر الفاطمية، أن تخلو من الموروث الشعبي الذي استخدمه الكاتب بكشافة، موظفاً إياه توظيفاً جيداً ليصبح بدوره جزءاً أصلياً من نسيج العمل، سواء ورد هذا الموروث في شكل المعتقد الشعبي، أو الممارسات الطقوسية المفرقة في القدم ولاسيما الاعتقاد في السحر والجن والبديلة والأحجية والتحام، وما إلى ذلك، مما تجده بكثرة لافتة في العمل.

....مررت بسرعة أمام مبنى الوزارة الذي كان يضم أبى وقتل في موضع ما منه، أما

والخاص، أو هكذا ينبغي أن تبدو ظاهراً، بحيث تقترب بقدر الإمكان من لغة الصفر، بكشافة الرعي فيها، والتركيز على جوهر الحدث، دون اعتداد بالمتلقى، ودون محاولة التغليف بانفعالات ووجدانيات معرقة لسير الخط المعرفي، أو مضللة له. فهي لغة تسجيلية بكل ما تعنيه هذه التسجيلية. ثم هناك لغة التجربة الصوفية، تلك اللغة الإشرافية التي يظلب عليها الفيض النوراني، والمواجد والسطح والسكر. على أن الفيطاني استطاع السيطرة على هاتين اللغتين - على تباعهما - فقد أتاحت فكرة التجلي ذاتها إمكان الاطلاع على التاريخ من أعلى فغدا كأنه كتاب مفتوح يمكن قراءته بشكل صارم، فنهار صرامته بمجرد وقوع عين الكاتب أو «وعيه» على حادث يستدهي تأملاً أو تعليقاً، فيتدخل مظهرًا مواجهه، ومفجراً طاقات حزنه ومشاعره فيغلف لغة السرد حينئذ لغة شاهرة شفافه تدوب أمامها كل كشافة اللغة التاريخية التسجيلية، وكأنها بالكاتب هنا يتحول رغم إرادته إلى مجذوب أو مرهق صوفي، انتهت لحظة من السكر، فتعلق هذه «الطرطشات» الصوفية بلفته حتماً. ومعنى هذا أن الكاتب أفاد من خصائص الرواية التسجيلية ولغتها المهددة ولكنه أحاطها بمشيمة صوفية تغلبها بكثير من عناصرها المهمة لاستمرارها حتى النهاية. وهموماً، فإن هناك بعض الخصائص الأسلوبية المسيرة لأسلوب السرد في هذه الرواية، وأهمها اختيار جمل المفتوح لكل فصل أو سفر، من بين التراث الصوفي والشعري، الذي يتناسب مع مقتضى الحال الذي سيحدث عنه. كما أن لغته تميزت بكثرة الجمل الدعائية والاعتراضية، التي تذكر بطريقة الكتابة في المثنون القديمة التي تحاطب أو تتصور متلقياً مباشراً للحدث. كذلك طرحت التجربة الصوفية عدداً هائلاً من المصطلحات الصوفية والتعبيرات، كما أوضحت. ولن نكون بحاجة إلى القول بأن الفيطاني حشد كذلك كثيراً من الموروث الديني ممثلاً في القرآن بصفة خاصة، على سبيل التناص، أو الاقتباس فقط، سواء أورد الآيات كاملة أو مجزوءة. كما اتسع النص

٥ -

وبعد، فما المضمون الذي أراد الغيطاني أن يعالجه، متخذاً من هذا التشابك الفضائي وسيلة إليه؟ وهل أفاد الكاتب حقيقة من هذا التشابك لإبراز ما يود قوله؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تخرج بطبيعتها عما اهتمت الدراسة بحشده، وهو الكشف عن الخيوط المعقدة والمتشابكة لفضاءات النص. ولكن التجربة الصوفية، والتاريخ، كلاهما معاً، قد دفعا بعض الموضوعات المهمة إلى ساحة النص، بوصفها موضوعات تستدعي النظر، وتشي بإمكان تأويلها أو على الأقل طرح بعض الفروض التحريمية لقراءتها قراءة تأويلية تقوم على تصور إمكان تضيق الفراغ الكامن بين قصد الكاتب وقصد القارئ، عبر رؤية جشططية، تسقط كثيراً من هواجس القارئ على هذا الفراغ.

هل أنشأ الغيطاني رواية (التجليات) ليقوم من خلالها بالتأريخ لسيرته الذاتية؟ بمعنى آخر، هل يمكن وصفها بأنها محاولة لاحتواء التاريخ الذاتي للكاتب، والحديث عنه في عمل روائي. ولكنه أراد التخلص من ضيق المساحة التاريخية المعهودة في التأريخ الذاتي، لاقتصارها، في الأغلب الأعم، على الخط الواصل بين الميلاد وتاريخ التدوين، فراح الكاتب يتخيل هذه التجربة الصوفية ليصب عبرها، بوصفها مبنى متميزاً، سيرة عائلته من قبله إلى أن يصل إلى سيرته الذاتية بعد ذلك؟

إن نظرة سريعة على تشابح الأحداث، ثم الأسلوب الانتقائي، مع أحداث مستهدة من التاريخ الإسلامي والمعاصر في فترات بعينها، وأخيراً الإفادة بشدة من توظيف بعض الأفكار الصوفية المهمة، كالبديهة، والنشأة الأخرى، يمكن أن تنفي القول بأن الكاتب أراد التأريخ لحياته على غرار ما فعل طه حسين في (الأهلام) مثلاً، وذلك برغم هذا الحشد الهائل من المعطيات التاريخية، الحقيقية، التي استعان بها الكاتب. فإذا تقدمنا خطوة

الآن فقد خلا منه إلى الأبد.... نظرت إلى المبنى، لم يخرج مشروعى عن كونه خاطرة وفكرة لم تتحقق، ورغبة لم تتجسد. قلت لنفسى: سأزوره في فرصة أخرى. هكذا ضللت عليه بمفاجأة كانت مستسره، بددت فرحة كانت متواتية في اليوم الثالث عشر المتبقي له، لو أعرف، ليتنى فعلت، كنت في مدينة الكوفة وفي زمن ينأى عن زمنى معات الأعوام، عندما دهمنى النوم المروع فبكيت... (٣٧).

«... كان ممكناً ألا أبوح بشغائى فالكتمان من طبيعى لولا أنى أمرت بالإفشاء والعلن، لذا أشهدكم يا أحبائى وأخوانى - جنبكم خالقي ما عانيت - أشهدكم أنا الضمير، حزين الغواد في كل طرفة حين أننى مؤمن موقن، والقي، مسلم بأن الفسراق حق، وأن الجنة حق... (٣٨).

«... إنها اللحظات التي تمهد للبكاء المرير، فيها الخوف من عودة الوقت الوعر والوحدة والفرحة باجتماع الشمل. ولما تصارع هذا كله غلب الخرس. وغاب النطق. تقول رئيسة الديوان...»

- أشكو التمس؟

- أوجز، ما بدأت منه أعود إليه...

نقول لى: اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً.

- هذا يقينى.

نقول لى: ومن ضل فلانما يضل عليها... (٣٩).

بعينها بحيث يمكن أن نلتقط منها ثلاثة موضوعات كانت أكثر بروزاً، إذ راح الكاتب يعمل على تعميقها، وترديدها عبر السرد. وهذه الموضوعات هي الجسد في انفراده ثم في حوارها مع الآخر، والموت، وأخيراً الغربة. وحيث إن الكاتب سقط في برائن الغربة بأنواعها كافة، ومعاناتها إلى الحد الذي أصبحت فيه أشبه بالخط المتوغل في نسيج الرواية بكاملها، فإن محاولة طرح تأويل لمضمون العمل سوف تتوقف أمام الموضوعين الأولين. وإذا كانت مثل هذه الموضوعات تجد تفسيراً لها لدى الصوفية، فإن الفلاسفة الوجوديين يقدمون لها تفسيراً مغايراً تماماً. لكن اللافت أن الكاتب قد أفاد من الحقلين المعرفيين معا في إثراء مضمون هذه الموضوعات بما يطرح البدائل الثرية أمام عملية التأويل.

وردت قضية الجسد في الرواية في شكلين مختلفين. الأول منهما حين تقدم شيخ الكاتب ودليله في معراج، ابن عربي، واحتز رأس الكاتب، واصطحب معه قلبه كذلك، تاركاً جسده في حالة نذرية وبعثر في الفضاء الكوني. والشكل الثاني، في تواصل الجسد مع الآخر، وأهني - هنا - على وجه الخصوص، علاقة الحب القائمة على تجربة جنسية، التي وردت أكثر من مرة، وبأني في مقدمتها قصته المثتبة مع الفتاة التي أسماها «لور».

وإذا كان الجسد لدى الصوفية هو أكبر الحجب وأكثرها كثافة، بوصفه الحائل الذي يعوق المتصوف عن شهود التجليات^(١٠)، فإن تخلص الغيطاني من جسده خلال تجربته الصوفية، قد يعنى بشكل أو آخر تخلصه مما يعوق معراج. على أن الأمر لا يتم هكذا، وبخاصة إذا عرفنا أن التجربة الصوفية - هنا - تمت بدون قلب، كذلك، وذلك حين انتزع ابن عربي قلب الغيطاني، تاركاً لياه مجرد رأس هائم في الفضاءات الكونية.... ولما كان القلب - بدوره - محل الكشف والإلهام عند الصوفية، لأنه الذي «وسع الله حين ضاقت عنه الأرض

أبعد، هل كان الكاتب يهدف - عبر التاريخ والبنية الصوفية - أن يقيم بنية موازية أو مفارقة، بغرض إحداث خلخلة، وتفكيك في البنية الروائية القائمة لي تقدم من خلالها مضمونا سياسيا تخريبيا؟

إن الكاتب يقدم إلينا عبد الناصر، وهو يقتل مذبحاً بيد السادات، بعد أن يتخلل الرواية مشاهد متعددة لحياته - بعد موته الفعلي - مهاناً مغدوراً، مريضاً، قبل ذبحه هذا، فهل كانت شخصية عبد الناصر تعادل الحسين بن علي، شهيد كربلاء؟

وهل - من ناحية أخرى - يرسل الغيطاني عطاها تخريبياً، لإيديولوجيا ضد من «سلبوا الحياة والحكم» من عبد الناصر؟

إن الإجابة كذلك سوف تكون بالنفي، صحيح أن الكاتب قد ينصح عن هوى جارف تجاه عبد الناصر، لكن هذا الهوى لا يتعمد - في تصوري - الميل التلقائي، من جانب أبناء الجيل الذي عاصر ميلاده، أو طفولته الغضة مولد الثورة، هذا من جهة، ثم بالنظر إلى كون عبد الناصر، لا يزال يمثل في أذهان البسطاء الذين أفادوا بشكل أو بآخر من الإنجازات الثورية، كالعامل، والطلاب، والفلاحين، فهو «نصير الغلبة» كما يقول الكاتب في مواجهة المد الرأسمالي الفادح. لكن الرواية لا تخمل رؤية إيديولوجية متكاملة تجعل من الخطاب الناصري وسيلة منظمة، تستهدف بعداً تخريبياً، من الناحية السياسية؛ ذلك أن معظم مشاعر الكاتب تجاه كثير من الأحداث السياسية التي ذكرها، يشاركه فيها كثير من القراء دون أن يكونوا بالضرورة في حالة تورط إيديولوجي ما.

ما الذي نحاول الرواية أن تطرحه إذن، عبر هذه الأحداث المتراكمة؟ إن المتأمل في توجيه الكاتب لأحداث الرواية، سوف يلاحظ تركيزه على جوانب

المشاهدة التي ترتبط بالإبداع الخيالي أوثق الارتباط، ومن هذه الوحدات المتشابكة يطل الجواهر الأنثوى وتبرز المرأة بوصفها رمزا على الله المتجلى في شكل محسوس وصورة فيزيائية؛ وذلك لأن العلو لا يتجلى ولا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه.

ولما كانت الشهوة وفناء الرجل في المرأة عند ابن عربي ترمز إلى الرغبة الملحة في الحصول على المطلوب، بحيث تبدو صلة النكاح ذاتها رمزا دالا على الاتجاه الصوفي (٤٤)، بما يعنى أن الصوفي يحقق في مدرج الحب «حنينه إلى وطنه - ليس بالمعنى الطبوغرافى المتعارف عليه - الذى هو كينونته، التى هى ذاته من ناحية، وحواء المخلوقة منه من ناحية أخرى. فهو فى تخفانه وشوقه إلى العودة إلى الرب، يتأمل ذاته فى شخص آدم الذى سكن وأشبع حنينه إلى الوطن، إنه أسقط صورته التى ما إن استقلت عنه، حتى انفصلت بذاتها كالمرأة التى تظهر فيها الصورة، وكشف له فى نهاية الأمر عن نفسه». وربما يفسر ذلك الاتجاه الصوفي تعدد التجارب الجنسية فى الرواية، والعلاقات النسائية التى أفاض الكاتب فى الحديث عنها. ولعل ما يؤكد هذا أن الكاتب يفتق فى نهاية تجرته مع «لور» ليكتشف أنه ما كان يحب ويمشق سوى ذاته، ولم يكن يضاجع سوى نفسه، صورته، وأن «لور» هذه هى صورته نفسها لو أن الله خلقه أنثى. وما دام العبد لا يمكن أن يرى الحق فى مرتبته، وليس فى تجلياته، فإن مثل هذه الرؤية للألوهية، لا تحصل للعبد فى قمة عرفانه، إلا برؤية حقيقته وصورته (٤٥)، أى صورة نفسه، كما أشرت قبل ذلك. غير أن الفلاسفة الوجوديين، وبخاصة سارتر، يحدثننا عن الجسد فى نزوعه الجنسى، بمغزى آخر، حين يرى أن ثمة دورا إيجابيا للنزوع الجنسى، يتمثل فى طابع الوجد أو النشوة (٤٦) الذى يتصف به الفعل الجنسى، فيشير إلى الدور الرئيسى الذى يقوم به الجسد فى الجنس، لأن الوجد بمعنى الانجذاب إلى الآخر هو الوجود البشرى

والسماء، فوسعه قلب عبده المؤمن» (٤١)، فإن التجربة بدورها طبقا لهذا المعطى لن تكون صوفية بالمعنى التقليدى - كما مر بنا - فالفيضان يدرك تجرته الصوفية ولكنه يعايشها ويمارسها عن طريق الرأس، العقل، متأملا ومفلسفا، مما يجعل التفسير الفلسفى هنا هو الأرجح. وإذا كان الوجود البشرى عند الوجوديين، يوجد فى العالم لأن له جسدا (٤٢)، أو لأنه جسد، وقل مثل ذلك فى وجوده مع الآخرين، الذى لا يكون ممكنا إلا من خلال أنه جسد، وأنه يمتلك جسدا، فإن نفى جسد الكاتب عنه فى الرواية يعنى أنه منفى عن وجوده، وعن قدرته على التواصل مع الآخر، وهذا يعنى أن الغربة تمثل محورا مهما فى العمل كما أخبرنا هو نفسه عن غرته:

«.... إننى عرفت أنواعا من الغربة لم تتفق لأحد غيرى، منها غرته عنى وغربة رأسى عن بقية جسدى، وغربة وجودى عن وجودى....» (٤٣).

أما العلاقة الثانية للكاتب مع الجسد، وأعنى بها ذلك النزوع الجنسى المتعدد نحو المرأة كما وردت فى (التجليات)، لاسيما فى وقفته الثابتة فى نشأته البدئية مع الفتاة «لور»، فإنها تمثل الجانب الأكثر أهمية فى تعميق ذلك الإحساس بالغربة، وعشية الوجود والحياة.

وإذا كانت علاقة المرأة بالرجل، على المستوى العرفانى، تعنى أن الرجل إذا أحب المرأة فإنما يحب ذاته، لأنها جزء منه، وأنه يحبه إياها إنما يحب الله، لأن الإنسان مخلوق على صورة الله، فكلا المرأة والرجل مجلى للحق، فإن معنى هذا أن الاتجاه الثيوصوفى قد أقام علاقات بين وحدات مترابطة «تفضى كل منها إلى الأخرى، فالحب الذى يوحد بين الفيزيائى والروحى، يحيل على التجلى، والتجلى الإلهى يفضى بدوره إلى

الذى يعنى الخروج عن الذات ومجاوزتها إلى الآخر، ليكون وحدة الوجود مع هذا الآخر، فهو ليس وجدا ونشوة فحسب، بل هو أيضا فعل كلى وهذا يعنى إمكان تفسير تعدد التجارب الجنسية عبر الرواية، بالرغبة المتواصلة فى توكيد الذات، وإثبات الهوية الوجودية. غير أن التجربة الكبرى للكاتب فى هذا المجال، وأعنى بها تجربته مع «لور» قد انتهت بما يشبه العبثية الساخرة من المحاولة كلها، فالكاتب إنما كان يحاور ويتواصل مع ذاته، دون أى وجود لهذا الآخر الذى لن يكتمل الوجود الحق إلا من خلاله. وهذا يعنى بشكل آخر أن الكاتب أو الراوى، من خلال العمل، كان يعانى من إحساس حاد بالغربة التى أفلقتة بعمق، لاسيما حين اكتشف أنه «وحده فى هذا الكون».

وبمثل الموت فى رواية (التجليات) موضوعا بارزا بشكل لافت. ذلك أن السرد الروائى فيها يخلط شعور حاد بالفقد والذنب والهم. ويبدو استغراق الكاتب فى استقصاء مشاهد الموت وطوقه، وبمارسات الدفن المعتادة، وما يتفرع عن هذه المشاهد من أحاسيس الندم والمسؤولية تجاه ما مضى من أحداث، أشبه بوسيلة مقلقة لتعذيب الذات بالحنين إلى الماضى حيننا مرضيا. والموت يواجهنا فى الرواية مرة بشكل هابر لكنه متعدد الحضور فى صورة وفاة إخوة الكاتب وأقاربه بولا سيما جدته التى قتلت بشكل مأساوى، ثم وفاة أعمامه المأساوية كذلك، ثم رفقاء دربه فى سلك الخدمة العسكرية، وشهداء بيروت الذين توقف منهم عند العصى حامدا وأسرته على وجه الخصوص، وعبد الناصر، وشهداء الحروب المتكررة مع إسرائيل. أما عبر التاريخ القديم، فقد كان القتل والتفكيك بجثث آل البيت، بعد حصار المعش فى كربلاء، واحدا من أهم مشاهد الموت فى الرواية. على أن الموت يقابلنا فى الرواية مرتين بشكل متأن مستقص، حين يحدتنا الكاتب عن وفاة أمه وأبيه اللذين أفاض فى وصف مشاهد وفاتهما، متناولا أدق التفاصيل المتبعة فى مثل هذا الظرف، إفاضة مستفرقة باكية.

وإذا كان الصوفية يرون فى الموت حياة مطموسة^(٤٧)، بوصفه رد كل شئ لأصله حين يلحق الجسم بترابه، والروح بمعراجها، ومن ثم حلا لهم الحديث عنه، ونظروا إليه باشتياق وحنين من ينتظر تحرير روحه من قيد الجسد، فإن الغيظانى تعامل مع الموت من منطلق وجودى بحث، يتكى على تشاؤمية مأساوية تستمد جذورها من مقولات فلسفية وجودية مثل تناهى الزمن، والقلق والهم المصاحبة للصراع الدرامى الخالد، بين «الكائن والممكن»، أو بين «الوقائعية والإمكان»^(٤٨)، بما يخلق صداماً بين طموحات الحرية والإبداع البشرى، وبين النظام الكونى الذى هو أكثر قوة واحباطاً للإنسان، وذلك حين يأبى الموت - فى الأغلب الأعم - بوصفه الانقطاع العنيف للحياة، أو على الأقل توقف لها. وإذا كان فيلسوفان وجوديان، مثل «سارتر وكامى»، يريان فى الموت «الموت الأخير» الذى لا يقل عبثاً عن الحياة ذاتها، فإن كامى على وجه التحديد لا يدعو إلى اليأس بل إلى التمرد والمصيان^(٤٩)، فالمصيان البشرى هو احتجاج طويل ضد الموت - وهذا ما يقوم به الراوى/ الكاتب بشوخته الغاضبة ضد ساداته وشيوخه، بل ضد الديوان البهيم بأكمله، حين تسأل بالبحاح عن كنه الزمن وسبب الموت، وكيف نراؤه أوندعه، وذلك رغم تحذير الديوان له مرارا. غير أن طاقته البشرية على تقبل الأمر الواقع بخصوص الموت بوصفه أمرا منتهيا لا يبنى التساؤل عنه، أو محاولة تفسيره، كانت قد تلاشت بمجرد علمه بوفاة أبيه ثم أمه اللذين كان شديد التعلق بهما. ولذلك ضربت عليه الحجة، وحرم من التجلى. وبذلك تنتهى الرواية، ولم يجد الكاتب إجابة عن تساؤلاته المريرة، رغم ثقافته وتعلماته، بحيث تنهى مثل هذه الإجابة وتزرع بذور الغربة القائلة عن نفسه، أو تعيد إليه اطمئنانه فيظل حتى النهاية حائما يشغل الإحساس بالموت والندم والذنب مشاعره وروحه. ولنتأمل فى هذه العبارات المجترأة من الرواية، فهى تلخص أزمة الكاتب الوجودية فى وضوح وجلاء:

«.... نوديت من مكان خفى، فتأدبت فى وقتى وأطرقت.

ماذا تريد؟ قلت: أسمى إلى رئيسة الديوان.

ماذا تريد؟ قلت: همى كبير، لكننى أوجز ما أرجوه؛ أن أستعيد ما لا يمكن استعادته. قيل لى: مطلبك عسير....».

«... ما وراءك يا جمال...؟ قلت: وجود محدود، ورغبة فى وجود غير محدود...»
ماذا يحرك؟ قلت: تبدل الأحوال... قالت:
وماذا؟ قلت: ما يلى.. ما يزول... قالت:
وماذا؟ قلت: ما من يقين باقى. قالت: ثم
ماذا؟ قلت: عكوفى على الأمانى وانقضاء الأوقات قبل تحقيقها. توقفت.... كففت.
بعد صمت قالت رئيسة الديوان... لأنك حاولت، لأنك جاهدت، فستجلى لك
«بعض من بعض»، وليس «كل من كل»،
لأنك محدود بوجود مقدر... سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة، اصبر الصبر جميل. فلو مددت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكنت يمينك، ولحفى القلم، وضائق القراطيس والألواح... ثمة أمر واحد - إن جاز تسميته بأمر - لن يتجلى لك أبدا، لا تسأل عنه لأنك لن تخاط به علما مهما أوتيت، ولن تنفذ إليه، ولا تتمجل إن الإنسان كان عجولا....».

«.... أسمع شيخى الأكبر يهمس لى،

الجسم من تراب، وعاد بالموت إلى أصله... أطوف حول دليلى وشيخى الأكبر، يشارك فى حمل جثمان أبى ولا يراه أحد. ولما واجهته، لما رأى ملامحى نهزنى بالنظر، لم أخش، لم أرهب، صرخت: امض بهى إلى الزمن.... يبدو شيخى فزعا لا دهشا، أهم باللحاق به، غير أنه قذف بهى إلى حجب حقيقة، نأيت النأى الأعظم.... «فلا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد، ووالد وما ولد لقد خلقنا الإنسان فى كبد أبحسب أن لن يقدر عليه أحد...» أفقت من غشيتى فإذا بهى مائل فى الديوان بلا دليل، منبؤ فأننا سقيم... أمثل بين يدي سادى، والحيرة قد زعزعت سوارى اليقين، على بصرى غشاوة، وفى فكرى اضطراب، جئت مشقلا بالتساؤلات ونهيت عنها، هذا التبدل والتغير والفوت الموجه تسألنى الطاهرة رئيسة الديوان... ألم تر؟... أجب نعم. ثم قلت... أفضتم على وأسيتم فازددت حيرة. ثم أقول: لماذا الذهاب والفوت، لماذا النسيان، ومن يمحو الأيام الغالية مناء من يسط ظلاله فيبهت ما ظننا أنه لن يبهت أبدا... إنه الدهر، الأزل، إنه الوقت، إنه الزمن، إنها اللحظة، تعددت الأسماء والمسمى واحد... يقول سيدى الحسين: يا مسكين أدركت العرض ولم تدرك الجوهر....».

اسمع رئيسة الديوان تنطق الكلم الموجه:

يا جمال... هذا فراق بيننا وبينك...» (٥٠).



الهوامش والمراجع

- (١) حميد لحداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٩١، ص ٥٣. وانظر لي هذا المصروع كذلك، بمعنى العهد، فقبليات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي - بيروت - ط ١، وحسن بحراوي - بنية الشكل الروائي، القضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٩٠، وشعر القمري، شعرة النص الروائي، دار البدار للنشر - المغرب ١٩٩١.
- (٢) عبد الحالك محمود، شعر ابن الفارض، تحقيق دار المعارف - القاهرة ١٩٤٨ - ط ٣، ص ٧٠، والنص لوليم جيمس.
- (٣) الآيات من سورة الكهف.
- (٤) ولیم رای، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى الفلكية، ترجمة يوتيل يوسف عزيز - دار المأسون - بغداد ١٩٨٧، ص ٤٦. وانظر صفحاه الأدب، فكيف سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهندي، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٦.
- (٥) سعاد الحكيم، المعجم الصوفي - الحكمة في حدود الكلمة، دار فندرة للطبع والنشر - بيروت - ط ١ - ١٩٨١. وانظر الطريف الجرجاني، كغاب الصريفات، مكتبة لبنان - بيروت - ط ١ - ١٩٧٨. وانظر عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية تحقيق عبد الحالك محمود - دار المعارف - القاهرة ط ٢، ١٩٨٤.
- (٦) شعر ابن الفارض - نفسه ص ١١٤.
- (٧) المعجم الصوفي، الصلي الديني.
- (٨) الرواية العجليات - ص ٣٠.
- (٩) الرواية العجليات - ص ١٦.
- (١٠) محي الدين بن عربي، لمصوص الحكيم، بتحقيق أبي الملا عفيفي - دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٤٦ - (الأسفار الأربعة).
- (١١) المعجم الصوفي.
- (١٢) نفسه.
- (١٣) نفسه - مواضع مختلفة، وانظر كذلك الكاشاني والجرجاني، مراجع سابقة.
- (١٤) انظر لي هذا بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، تقديرات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، وبنية الشكل الروائي - مراجع سابقة.
- (١٥) بنية السرد الروائي ص ٢٣.
- (١٦) بمعنى العهد، فقبليات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص ٣٧.
- (١٧) بنية السرد الروائي ص ٣٢.
- (١٨) المعجم الصوفي والكاشاني والجرجاني (الأبدال السبعة).
- (١٩) المعجم الصوفي نشأة الأخرى.
- (٢٠) الرواية العجليات ص ٣٥.
- (٢١) محمد كامل الخطيب تكوين الرواية العربية، اللغة ورواية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دراسات نقدية عربية، دمشق ١٩٩٠، وانظر - فاطمة الزهراء أرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، دار الفلك للنشر، الدار البيضاء - ١٩٨٩، وانظر حميد لحداني، مرجع سابق.
- (٢٢) عبد الملك مرناش، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناهي، مجلة دراسات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي - جدة، السعودية - مايو ١٩٩١. وانظر بشير القمري مرجع سابق.
- (٢٣) انظر حميد لحداني، وبني العهد، مراجع سابقة.
- (٢٤) شعر ابن الفارض، تحقيق عبد الحالك محمود - مرجع سابق - الآيات (٥٧٦ - ٥٨٤) - من الفتية الكبرى ص ١٥٦.
- (٢٥) حميد لحداني - مرجع سابق.
- (٢٦) وهي الرواية الذاتية بجائزة نوبل للآداب، وصاحبها كاتب إسباني هو جابريل جارسيا ماركيز.
- (٢٧) صخر أمريكي معاصر، تخصص في إخراج أفلام الموجة الجديدة، الطليعية في الغرب، ومن أبرز أعماله (العودة إلى المستقبل) و (إي ني) وإمبراطورية القمر).
- (٢٨) المعجم الصوفي، مقام قرب الوافل.
- (٢٩) الرواية العجليات - مواضع مختلفة.
- (٣٠) انظر حسن بحراوي، وحميد لحداني، وبني العهد، وفاطمة الزهراء أرويل مراجع سابقة.
- (٣١) حميد لحداني، وحسن بحراوي - مراجع سابقة.
- (٣٢) أدونيس، الطابت والمحول - دار العودة - بيروت ١٩٨٢، ص ٣٣.

- (٢٣) حسن بحرأوى - مرجع سابق - فضاء السجن ص ٥٥.
- (٢٤) المجلدات، ص ٧٨.
- (٢٥) نفسه، ص (٢٣٢)، (٢٣٥).
- (٢٦) نفسه، ص (٢٠٨).
- (٢٧) نفسه، ص (٢١٥).
- (٢٨) نفسه، ص (٢٥٩).
- (٢٩) نفسه، ص (٢٧٠).
- (٣٠) المعجم الصوفي، (حجاب الجسد).
- (٣١) نفسه، (القلب).
- (٣٢) جون ماكزوي، الوجودية - ترجمة إمام عبد الفتاح إمام - عالم المعرفة، الكويت. المجلد ٥٨ - ١٩٨٢، ص ١٦٦.
- (٣٣) المجلدات، ص ٤٤٠.
- (٣٤) فصوص الحكم، مرجع سابق - ص ٣٢٩. وانظر عاطف جودة نصر، الوهم الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت ١٩٧٨، ص ١٥٢.
- (٣٥) نفسه، وانظر المعجم الصوفي، (المرآة).
- (٣٦) الوجودية - مرجع سابق، ص ١٦٩.
- (٣٧) فصوص الحكم، والمعجم الصوفي، (الموت).
- (٣٨) الوجودية - مرجع سابق، ص ٢٧٨.
- (٣٩) نفسه، ص ٢٨٧.
- (٤٠) المجلدات، ص ٦٣٨.

◆ في العدد القادم من مجلة فصول

- | | |
|-----------------|--|
| إليوت كول | - التخييل الشمعي للسندباد |
| محمد بدوي | - الراعي والحمام - لـ |
| محمد أبو العطا | - ألف ليلة وحلم بورخيس |
| هناء عبد الفتاح | - ألف ليلة رافد تأسيس في المسرح العربي |
| سميد علوش | - ألف سندباد .. ولا سندباد |
| عبد الله السمطي | - توظيف الليالي في قصيدة الحداثة |

الحرية والجنون

دراسة في الأدب الروائي عند عبد الفتاح رزق

صلاح السروي

الآليات ومخلفاتها، ومن ثم القدرة على تغييرها بما يتوافق مع طموحه، أو على الأقل، التعامل مع مفرداتها بما يجعله متوافقاً مع غاياتها ومقاصدها، فيصل إلى قدر من التناغم الشعوري مع تداعياتها الحادة.

وهنا تكمن أزمة إنسان عبد الفتاح رزق، التي هي بقدر من التجريد - أزمة إنسان المجتمع البورجوازي الحديث الذي يتعامل مع العالم بمفهوم من «قذف» (بضم القاف) به إلى الوجود - بالمعنى الإكزستشالي للكلمة - ليجد عالماً قد تم تكوينه وتنظيمه بشكل مؤسسي معقد، وقد حدد له سلفاً وضعيته القانونية والاجتماعية، بل الثقافية، التي لا يستطيع مجاوزتها إلا بالخروج العام على نسق هذا المجتمع، ولا فعلية الاستسلام للاستلاب الريحي والمادي المملى عليه، وذلك على العكس من إنسان مجتمع العصور القديمة، الذي يحيا في اتساق مع الجماعة و«تناه» مع نسجها البشري - حسب لوكاتش - فيصبح وجوده من

إن عملية استقرار شاملة لنصوص عبد الفتاح رزق الروائية، تجعلنا نكتشف تطوراً واضحاً في الموقف النفسي والسلوكي لدى أبطاله إزاء الواقع اليومي المعيش، وهو في النظرة الأعمق واقع تاريخي، من حيث كونه حلقة في سلسلة من التغيرات التي تحكمها علاقات وديناميات تكمن خلف المظاهر البسيطة التي تتعامل معها الشخصية الروائية. ويقدر قسوة تحولات هذا الواقع، ويقدر خفاء أنساقها وتعقد آلياتها وتجلياتها، بقدر اغتراب الإنسان وشعوره بالإحباط والفتور^(١)، الذي يمكن أن يصل به في مرحلة متقدمة إلى شكل من أشكال الجنون.

ولذلك، نجد أن البناء الروائي في أعمال عبد الفتاح رزق يقوم على صيرورة العلاقة بين الإنسان والواقع الخارجي، حيث تصطبغ رغبة الإنسان في التحقق الذاتي المستقل، حسب طموحه الإنساني المباشر والمشروع معاً، مع آليات أقوى منه وأكثر تعقيداً من إدراكه النظري الجزئي، مما لا يجعله قادراً على فهم هذه

وجودها وتغذو قوته وضعفه من قوتها وضعفها، ولذلك أتيح لإنسان هذه العصور تحقيق البطولة الملحمية من خلال الجماعة وبها. إنها البطولة «مطلقة السراح» في مواجهة الكينونة المقيدة والمستلبة لإنسان العصر الحديث»^(٢٢).

إن الصدام مع الواقع الاجتماعي - إذن - هو القدر الذي لا يمكن للإنسان المعاصر مجاوزته، إلا بأن يتخلى عن تشبهه بحقه في تحقيق حريته ووجوده الذاتي المستقل، وهنا تبرز الأزمة الوجودية للإنسان، ومن ثم الحنون بما هو محصلة طبيعية، وكذلك باعتباره الوجه الآخر للحرية المفقودة على الصعيد الواعي، إنه الحرية السالبة المرتدة إلى الذات، المتحققة في عالم الشخصية الداخلي اللاشعوري، بعد أن أخفقت في التحقق في عالم الشعور والوعي، فيصبح تعبيراً عن نوع من الهزيمة والانكسار الروحي لهذه الشخصية.

لقد تم تناول هذا المفهوم لأزمة الإنسان وهزيمته الوجودية - وإن كان بأشكال مختلفة - في أعمال كثير من كبار كتاب الرواية العالميين، بدءاً من (دون كيخوته) لسيرفانتس حتى أعمال فرانز كافكا التي تمثلت هذا المفهوم أصدق تمثيل، ومن أعمال زولا وديستوفسكي وفلوبير حتى فيرجينيا وولف وجيمس جويس وناتالي ساروت ومارسيل بروست... إلخ، ولا ننسى الكاتب الإيراني صادق هدایت، خاصة روايته الدالة (البومة العمياء)، كما عالج هذا المفهوم أيضاً كثير من الروائيين المصريين، ولعل شخصية «كمال عبد الجواد» في (ثلاثية) نجيب محفوظ وشخصية «أنيس زكي» في (ثرثرة فوق النيل) وغيرهما نماذج دالة على ذلك، وكذلك نجد في أعمال محمد عوض عبد المال وبعض أعمال جمال الفيظاني، خاصة روايته الأخيرة (شطح المدينة)، ويوسف القعيد، خاصة روايته الأخيرة (بلد المحبوب) .. وغيرهم.

إلا أن الجديد في أعمال عبد الفتاح رزق أن مصير الإنسان لا يتحقق بوصفه محصلة لتجربة حياتية محددة،

أو نتيجة لنزوع سلوكي أو نفسي مباشر، وإنما باعتباره وضعاً مقدراً ومقراً سلفاً، فغالباً ما تبدأ الرواية عنده بشخصياتها المهزومة بالفعل، ولا يبقى على الحدث الروائي إلا أن يوضح لنا كيف ستتصاعد هذه الوضعية إلى آفاقها الجديدة، ومن ثم يصبح التصاعد الحدثي دائرياً في الحقيقة، لأنه لا يعدو كونه تنويعاً من تنويعات الأزمة الإنسانية، مثلما نجد في روايات: (إسكندرية ٤٧) (والجنة الملعونة) (والوليمة)، وأكثر من ذلك أن تدور كل أحداث الرواية في مستشفى للأمراض العقلية، أو عيادة للأمراض النفسية، ومن خلال هذه النتيجة الجاهزة تدور الأحداث لتعرف تداعياتها ودلالاتها، مثلما في روايتي (يامولاي كما خلقتني) و (اغشصاب أوراق مجهولة). وبذلك يصبح هذا المصير جزءاً صميمياً من الحقيقة الإنسانية لا ينفصل عنها. وبرغم أنه يطرح من خلال سياق سردي مضطرب ومغل، فهو لا يشكل ذروة لهذا السرد أو غاتمة لأحداثه، وإنما يصبح هذا المصير ذاته بذرة السرد وأداته الحديثة، في الوقت نفسه - وسوف نفصل القول في ذلك.

١ -

يبدأ منحنى أزمة الإنسان في روايات عبد الفتاح رزق بتلاصق أولى مع الواقع الإنساني - الاجتماعي المصري فيسما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، في رواية (إسكندرية ٤٧)^(٢٣)، حيث لا تخفى الرواية توجسها من العالم ولا تتوارى رؤيتها المأساوية له، وإنما تبرز ناصعة لا تخطئها الملاحظة، وإن كانت هذه الرؤية في مراحلها الجنينية الأولى، قياساً بما سيلحقها من روايات. فبرغم النزوع الكفصاحي الإيجابي لـ «بكر» بطل هذه الرواية، فالسياق السردى للحدث يبطل تماماً مفعول هذا المنحنى. فأحداث الرواية تبدأ داخل قصر عالى الأسوار أشبه بالسجن منه إلى القصر، تلفه الأسرار وتخييط به الأساطير والحكايات المرعبة، وهوما يذكرنا للوهلة الأولى

برواية (القلمة) لكافكا. ولعلنا نلمح الدلالة التي تضيفها الجملة الأولى التي تبدأ بها الرواية، حيث جاءت على هيئة سؤال، هو أقرب إلى التصديق والإقرار منه إلى التشكيك حول الوضعية الأسطورية المرعبة لهذا القصر وما يحدث فيه: «هل هي حكاية حقيقية؟»، ثم نقراً بعد ذلك ما يدور على ألسنة الأطفال الصغار الذين يلعبون بجوار سور القصر من الخارج: «هل التهم أصحاب القصر الطفل الذي قفز عبر أسواره ليحضر الكرة التي قذف بها أحدهم إلى داخله؟» ورغم أن الرواية لا تجيب عن هذا السؤال، فإنها تجتحت في إعدادنا نفسياً - عبر البرولوج الموحى الذي جاء على هيئة حوار بين الأطفال - للتعامل مع الواقع اللاإنساني لسكانه، سواء كانوا سادة أو خدماً، فالسادة يرفلون في التميم والفساد وممارسة الظلم على خدومهم داخل القصر، إضافة إلى الضعفاء وخارجهم. بينما يعاني خدومهم مرارة الفقر وحياة الحيوانات وفظاظة سادتهم وتكليفهم الساذي بهم عند أول خطأ أو بادرة تدمر. حدث هذا لـ «زهران» والد «بكر» الذي شققه السيد على أغصان شجرة زرعهها زهران بيده. ورغم أن هذا الحدث لم يتم داخل الزمن الروائي، ولكن تستدعيه على الدوام ذاكرة بكر، فإنه يقوم - إلى جانب باقى الأوضاع البائسة والمظالم التي تقع على أسرة بكر - بدور المفجر للتحويل الثوري عنده، حيث يلتحق بإحدى المنظمات اليسارية السرية لمقاومة المحتلين والأثرياء على قدم المساواة. وتنتهى أحداث الرواية وقد زج بكر في السجن هو ورفيقته، بينما أمه وأخواته البنات يبحثن عن مأوى وعمل بعد طردهن من القصر إثر القبض عليه. وبالرغم من الدلالة الاجتماعية المهمة التي تطرحها الرواية من حيث رصد التناقض بين من يملكون ومن لا يملكون، ومقدار الظلم الواقع على الطرف الأخير، خاصة حينما تصل المفارقة الموحية بالظلم والكران ذروتها بشق «زهران» على شجرة من غرس يديه!! ورغم الدلالة الخاصة التي يشعها اسم زهران، إذ يحيل إلى شهيد دنشواي الذي شق من جراه

مقاومته المحتلين، وهو ما يشي بروح وطنية ثورية تسمى الرواية إلى بشها، ورغم ذلك لا يمكننا إغفال مجموعة من الشواهد التي تؤكد أن هذه الدلالات لا تمثل الرؤية الفنية التي تجرى حولها عملية «التعبير»^(٤٦) داخل الرواية. فبرغم التطور الذي يتم من حيث انتقال جماعة الخدم من وضع الاستكانة والاستسلام إلى وضع المقاومة والصراع ممثلة في شخصية بكر، فإن المكان الروائي لا يتبدل كثيراً في بداية الرواية عنه في نهايتها، بل إنه في النهاية يصبح أكثر وضوحاً في دلالة المساواة، فالقصر الذي هو أشبه بسجن يستبدل به في النهاية سجن حقيقي يزر فيه بكر ورفاقه الآخرين. وهو ما يوحي بالحركة المروحة التي لا تتجاوز الحالة البائسة نفسها، إن لم تزدها كثافة، يضاف إلى ذلك أن دخول بكر السجن لم يتم بسبب القبض عليه أثناء مظاهرة أو أثناء توزيع المنشورات مثلاً وله في ذلك تجارب مليئة بالتوتر والهلع. ولكنه يتم بسبب وشاية قائد المجموعة به ورفاقه!! وهو ما يزيد الإحساس بعشية الكفاح والنضال، فالغربة جاءت من حيث لا يمكن لأحد أن يتوقع أو يتصور، كما أنه لا يمكن اتقاؤها أو تفاديها على أى نحو، وهو ما يؤكد الإحساس بقدرية الهزيمة، وأن أزمة بكر وهزيمته جزء من قدره الوجودي. يفاقم من هذا الإحساس المأساوي دلالة العنوان على صعيد الزمان: (إسكندرية ٤٧). فعام ١٩٤٧ عام كوارث وفواجع حقيقي، فهو عام الكوليرا الذي حصد فيه عدد هائل من المصريين، كما أنه عام تقسيم فلسطين على المستوى السياسي الذي تحاول الرواية أن تطرح أحداثها من خلاله وفي إطاره هذا، غير أن هذا العام أيضاً عام انقسام الحركة اليسارية التي انتمى إليها بكر ووجد من خلالها طريق الخلاص، فأية سخرية أكثر من ذلك. ورغم محاولة الرواية بث نهاية محملة بقدر من الأمل على طريقة النهاية السعيدة، بأن يتلقى بكر في سجنه خبر إلغاء المحاكم المختلطة، وهو ما تم فعلاً عام ١٩٤٩ فتثور ذكرياته وآماله، فإنه كان قد خسر فعلياً كل شيء تقريباً

ولا يزال يراوح فى السجن ولا يزال ثأره جائماً فوق صدره. ومن ثم تصبح الجملة الأخيرة محملة بدلالات كثيفة على أكثر من مستوى فى هذا الصدد: «الصمت.. والخواء.. والذكريات.. وعيون زهران المفتوحة.. فمضى يخرج من هنا.. متى؟» إن هذا المونولوج يؤكد ما ذهبنا إليه من تصور لتوحد المكان فى البداية والنهاية، وعودة الروح إلى انتكاسها فى النهاية كما كانت فى البداية، فهل هى حكاية حقيقية؟ كما نقول الجملة الأولى فى بداية الرواية، أم أنها حالة المعاناة الوجودية القدرية التى كتب على الإنسان - سيزيف العصر الحديث - أن يقاسمها بمقتضى كينونته الإنسانية؟

٢ -

تتفاقم هذه الأسئلة وتتصاعد حدتها وتكثف دلالتها بصورة أكثر إيهاماً فى رواية «الجنة والملعون»(*)، حيث نلاحظ انتقالية أسلوبية - فنية وفكرية واضحة، أبرز مظاهرها التخلّى عن ضمير الغائب الذى يتحدث به الراوى معلقاً على أحداث العمل، بينما هو منفصل عنه، لنجد هنا ضمير المتكلم، الذى يعنى الانتقال من الرصد الموضوعى والرؤية الهابدة للعالم والشخصيات، إلى الذاتية والرؤية التى تنطلق من العالم الداخلى للذات الروائية، وهو ما يعنى أننا قد أصبحنا داخل منطقة أقرب إلى تداعى الرؤى والانطلاق غير المحدود للخيال. وتلك أولى أشكال الانفصال عن العالم الخارجى وعدم التقيد بمنطقه أو مكوناته «إما يأسا منه أو استغناء عنه»^(٦) كما تقول الناقدة المجرية هـ. ساس أنا ماريا H. Zász Anna Maria، حيث لا تجد الشخصية هنا ملاذاً من عذاباتها وآلامها إلا بأن تخلق لنفسها عالماً خيالياً تحقق فيه كينونتها المهذرة وطموحاتها المبهضة. غير أنه حتى فى هذه الحالة لا ينجح بطل عبد الفتاح رزق فى تجاوز يؤسه الأرضى المادى، فيطرده من جنة الخيال، ليعود «ملعوناً» كما بدأ من أيام آدم الذى خرج من الجنة - حسب القصة الدينية.

وبرغم الاستطراد والتطويل الذى أدى إلى قدر من الترهل فى هذه الرواية، وهو الأمر الذى نتج فى ظنى عن أنها كتبت فى الوقت نفسه الذى كانت تنشر فيه أجزاءها سلسلة فى مجلة «صباح الخير»، فقد وضعت هذه الرواية أيدينا على تنوعة أخرى من تنوعات العذاب الإنسانى، الذى يستمد أسبابه الرئيسية من التكوين الروحى الإنسانى الطامع بالطبيعة من جانب، وكذلك من قسوة الواقع المادى الذى يسحق هذا الطموح بمنف بالغ ومن هنا تبرز أمامنا شخصية «صابر» البطل الذى يشي اسمه بمقدار يؤسه الممتد فى القدم والذى لا أتصور أنه قد وضع بالمصادفة، إنه موظف بسيط يعانى الاحتقار والفقر وانكسار الأحلام، إلا أنه - حسب السياق الروائى - يتلقى دعوة للذهاب إلى منزل فى شارع يسمى «شارع الفردوس» والدلالة واضحة تماماً، إنها الجنة التى يحدها عالم من الجمال الخالص والمتعة الحقيقية التى تلبى احتياجاته الجسدية والروحية والعقلية كافة. وبرغم رومانسية الجانب العقلى المتمثل فى الفساة التى أسماها «حكمة»، بما لا يتناسب مع احتياجات عالمنا المعاصر، فإنها كانت كافية لإكمال جوانب المتعة والجمال المختلفة التى أحاطت ببطلنا وأدت إلى تجاحه المبهر فى عمله وحياته الواقعية، غير أنه لم يقنع بكل ذلك وأراد أن يكون رئيساً للمكان وأصحابه، بما أفسد اللعبة كلها، ومن ثم عاد ملعوناً من حيث أتى.

إن هذه الرحلة الخيالية - برغم أنها تستمد بعض عناصرها من أعمال كلاسيكية مثل: «الفردوس المفقود» لميلتون و«بوتويا» توماس مور و«رحلات روبنسون كروزو» - تحمل كذلك ملامح محلية، قومية وطبقية واضحة فبطلها كما تصور الرواية، يحمل صفات الموظف المصرى الذى يطرح هنا بوصفه نموذجاً للإنسان بصفة عامة، حيث ما إن تتوفر فى يده السلطة حتى تتحرك فيه شهوة السيادة والسيطرة على الأدنى منه، وهم بدورهم يقابلون سيطرته باستكانة شبيهة، ريثما يحصلون على

السلطة وهكذا دواليك، وهو الأمر الذى يجعل صابر يتشبث باستكمال هذه السيادة فى عالمه الخيالى، فتكون نهايته ونهاية عالمه معاً. بذلك يخطو عهد الفتاح رزق خطوة أبعد مما طرحه فى روايته السابقة، فى مجال بحثه فى أزمة الإنسان. فإذا كانت أزمة بطل (إسكندرية ٤٧) ناجمة عن وقوعه ضحية لطموحه فى التحرر فى مواجهة قوة عاتية لا قبل له بها، فإن أزمة «صابر» هنا ناجمة - إلى جانب ذلك - عن نقص وتشوه أخلاقي وروحي مركب فى تكوينه، ومن ثم يصبح يؤسره غير مستحق للشفقة والمطفء اللذين يتولدان تلقائياً فى الرواية السابقة التى تحمل ملامح تراجميدة واضحة، إننا نحصل هنا على هجائية ساخرة من الإنسان ومن ضعفه الروحي، بما يجعلها تحكم عليه - حسب الرؤية الميتافيزيقية التى تستعيرها - بأبديّة المعاناة والعذاب. وعلى ذلك، فإن هزيمة البطل وإدانتته هنا إنما هى هزيمة وإدانة للنوع الإنسانى بأكمله، تدلل الرواية على ذلك بالمشهد الأخير الذى يبرز الذات التى تضخمت بأوهام السيادة والتفوق عند البطل حين يقول:

وأطرق الباب بكلتا يدي..

يظل الباب موصداً فى وجهى دون مجيب..

أنادى .. أصبح .. أصرخ ..

أنا أستاذ الكل.. أنا رئيس مجلس إدارتكم..

أبشروا (...) لماذا لا تفتحونه .. إلخ.

- ٣ -

تتواصل هذه الرؤية وتوسع دائرتها فى رواية (الوليمة)^(٧). فبدلاً من فرد واحد يحتل مساحة الضوء البوذية، كما فى الروايتين السابقتين، إذا بنا أمام بانوراما واسعة تشمل قطاعاً اجتماعياً بأكمله. يتبدى ذلك من خلال مشاهد متقاطعة ومتقطعة بما يشبه المونتاج السينمائي، بما يتيح الإطلال على عوالم باللغة الغنى لكل شخصية وعوالمها الداخلية وأحلامها وتداعياتها المعنوية - الروحية والفكرية الخاصة، وتقاضعاتها مع

الشخصيات الأخرى، كل ذلك فى بناء روائى معقد ومحكم حقيقة. يتمثل هذا القطاع الاجتماعى فى أسرة من الطبقة الجديدة الانفتاحية الصاعدة، التى استطاعت تأمين الاحتياجات المادية لأبنائها، ولكنها أبداً لم تستطع تلبية احتياجاتهم الروحية، فأخذوا جميعاً فى التخبط والدوران حول الذات. فهناك الأب الذى بدأ رانقاً للأحذية فى أحد أحياء القاهرة الشعبية، ثم أصبح مليونيراً يمتلك نصف القاهرة، والآن يدور وراء الجيلات والمشيقات من القاهرة إلى الإسكندرية إلى بيروت. وهناك الأم التى كانت تحب شخصاً آخر أكثر احتراماً ولكنها لم تنله فأصبح عليها أن تعاني من خيانات زوجها وفراغها الروحي والمادى، فأخذت تموض كل ذلك بحلقات الزار والاختلاء بخطابات حبیبها السابق، والابن المهندس الذى يطلق زوجته بعد خياناته المتكررة لها، وتكون كل مشكلته بعد ذلك هى كيفية استعادتها بعد أن ارتبطت بآخر، ثم هناك الابنة الأولى طالبة الحقوق التى لا تعرف ماذا تريد من عالمها بالضبط، كل ما تدره هو أنها تتقلب بين أحضان أصدقائها الذين يشاركونها الانحطاط والضياح. ثم هناك الابن الثانى طالب الطب، وهو الوحيد الذى يمس مقدار الكارثة التى حاقت بأسرته وعالمه وطبقته فيهرب إلى قراءة التاريخ، ولكنه - للمفارقة - لا يقرأ إلا حكايات الظلم والقتل والعنف والخيانة، التى تعد معادلاً - من نوع ما - لما يحدث فى عالمنا المعاصر، فيقرر الهرب إلى منزل جدته فى هذا الحى الشمسى الذى لا يزال يحتفظ ببعض من أصالته وتماسكه. وهذا الهرب متسق تماماً مع هروبه إلى كتب التاريخ، فهل تنطبق كوارث التاريخ التى يقرأها، من حيث الدلالة، على حقيقة الحى الشمسى فيصبح هروبه عبثاً؟ إن الرواية بذلك تقم تقابلاً بين عالمين نقيضين، عالم ينتمى إليه أفراد هذه الأسرة بأصولهم الشعبية وعالم يتمسحون به ويتعلقون بأذباله، فهل يستطيعون المواءمة بينهما. إن فشلهم فى ذلك هو الذى ستترتب عليه الحالة العدمية والتعزق الروحي الذى

ألم بهذه الأسرة، هذه الحالة المدمية تمثلها أصدق تمثيل الابنة الصغرى، طالبة طب الأسنان (نورا)، التي تعد محصلة لكل إحباطات وتفاهات هذا العالم. فهي لا تجد لها دوراً إلا التعليق على أحواله وكوارثه، وربما التشفى فيه. وهي شخصية ليس لها عالم داخلي فحياتها خالية من الطموح أو الألم أو السعادة، كل آلامها وسعادتها.. إن وجدت - تأتي من خلال ما يحدث للآخرين، إنها المعلق المهابد بارد الأعصاب الذي يرصد العالم دون أن يكون له دور مباشر في صنع أحواله أو الانفعال بها حتى، فقد انفرد الآخرون بالفاعلية التي كانت كافية لأن نملاً حكاياتها وأحوالها المثيرة كل فراغ حياتها، فإذا بها تتعطل لديها ملكة الفعل والقدرة على الحلم والطموح، خاصة أنها قد شهدت النهايات المحيطة لأحلام كل المحيطين بها، وعلى الوجه الأخص والدنيا التي تعد نموذجاً مجسداً للفشل والألم، وبقدر عمق ارتباطها بأمرها يتعمق لديها الإحساس بالعبث والعدم. إن هذا التكوين الإنساني الشائه، إذن، هو ناجح عدم الاستواء الروحي والفقر المعنوي وشبح الفشل الذي يطارد كل المحيطين بها. تقول في مونولوجها - الذي جسده على هيئة مذكرات - في نهاية الرواية:

«نورا تذكرت نفسها أخيراً، ولكن ما المانع وكل واحدة لها حكاية. أخاف أن أعلق بوهم فينتهي بي الحال إلى «أم كرم» (تقصد صاحبة حلقة الزار التي تزادها أمها) وإلى دفوف وأناشيد زبهم (حيث يقع الزار) «ضحكوا هليكي يا عبيطة» فليضحك من يشاء يا سامية [أختها الكبرى]، أنا نفسي أضحك.

هل يستطيع أحد أن يخبرني حقيقة الفرق بين الضحك والبكاء؟!

هذه الحالة المدمية إذن هي محصلة التجربة الروائية التي يسوقها كاتبنا، وهو بذلك يواصل تطبيق نظريته

لإنسان عصرنا الضائع عاجز عن تحقيق حلم الفضيلة.

بيد أن الفارق الرئيسى الذى يجعل هذه الرواية مختلفة عن الروايتين السابقتين - واللاحقتين كما سنرى - هو أنه يحلل هذه النظرة ويسببها بوضعية وظروف اجتماعية محددة، هي شهوة التملك المصاحبة للانتقال الطبقي الفجائى من وضع ما دون حد الكفاف إلى قمة الثروة والنفوذ. تجد شهوة التملك تلك تأخذ طابعاً مرضياً لدى عميد هذه الأسرة الذى لا يكف عن مغامراته العاطفية فى عالم النساء، جنباً إلى جنب مع مغامراته فى سوق المال والأعمال، فالمرأة بالنسبة له - كما تقول الرواية: «مثل سيارته وهو مثل حقيبة يدها». فهو يستمتع بها ويمتلكها ولا يجد غضاضة فى استبدالها كلما وقعت عيناه على الأجمل، تماماً كما يصنع هذا مع سيارته أو صفقة أو عملية تجارية. وهو يمارس ذلك مع زوجته بالقدر نفسه الذى يمارسه مع عشيقته «وصال» - الفنانة المغمورة التى تطمح فى الإفادة من أمواله فى أن تكون بطلة فى أحد الأفلام. ومن ثم تتسرب هذه الحالة إلى باقى أفراد الأسرة، بترويعات مختلفة. الغرب أن انحرافات كل منهم يعلم بها الجميع ويتواطأ عليها الجميع كذلك، فيخلف الزيف كل شيء ويتعامل كل مع الآخر على أساس قاعدة - ما أسمته الرواية - «المستور المكشوف أو المكشوف المستور»:

«إلى هذا الحد يتقنون اللعبة بكل أبعادها، المهم أن يظل الأب أباً وتظل الأم أمّاً، وأن تكتمل صورة الأسرة فى بروج ذهبي يخطف عيون الناس، ويشغلهم البريق عن التأمل - ولو للحظة قصيرة - فى التفاصيل الحقيقية للصورة، وحتى لا يشعروا على بشاعة أن كل واحد منهم ليس هو حقيقة هذا الذى يبتسم، وليست حقيقة تلك التى تحيط بيدها فى حنان كثف الواقع بجوارها».

مشوى منزوع البدين والساقين ولكنه خبير
منزوع الرأس. تفرست في الوجه ، ضمرت
ملامحه من أثر الشواء وعرفت على الفور أنه
وجه أخيها «حمادة».

وكانت «وليمة» كبيرة أكل منها الجميع دون استثناء
بتلذذ. وترى «سامية» في حلم آخر أن الجميع قد نصبوا
محكمة لهاكتها عن ما اقترفته، فإذا بها تتساءل: «أين
(حمادة)؟ هل هو المجنى عليه هذه المرة أيضاً؟».

إن (حمادة) طالب الطب، إذن، هو الرمز المفارق
لما عليه هؤلاء من غصة ومشاعة وتورط في الأرواح، فهو
النقيض، وهو لذلك مكروه حتى وإن بدا غير ذلك. ومن
ثم كان عليه أن ينسحب. ولكنه انسحاب الفجران قبل أن
تفرق السفينة، كما أنه انسحاب إلى عالم أكثر غربة
عنه، فهو يكاد - كما تقول الرواية - «يرجع به مئات
السنين إلى الوراء»، من حيث تخلف الحي واكتشافه،
حتى إنه تردد في استكمال مشروعه بالانتقال إليه، إلا أنه
كان قد اتخذ قراره «ولابد أن يمضى فيه حتى
النهاية» كما تقول الرواية. إن هذا يعني أنه يمكن أن
يكون قد تورط في هذا الاختيار، وأنه كالمستجير من
الرمضاء بالنار، كما أشرت، فهذا الحي القديم هو سليل
هذا الزمن الذي يقرأ عنه في كتيب «ابن لباس» و«ابن
تفري بردي».. إلخ. وهو زمن انحطاط حقيقى ملئ
بالمظالم والتكسات والتخلف، فهو إذن محاصر وعليه أن
يختار بين شيئين. يمكننا إذن أن نقول إن تلك هي
وضعية الإنسان الأمثل الذي تطرحه الرواية وتلك هي
رؤيته للعالم.

إن هذه الرؤية العدمية تنسحب أيضاً على (سامية)
طالبة الحقوق الباحثة عن الحب والحرية، ولكنها، أبدأ،
لا تحصل إلا على الخسران والتكال، إنها رجيمة ومدانة
من الجميع، حتى الذين يمارسون انحرافاتهما، مما يجعلها
تحيا في كابوس دائم مزعج وأحلام مليئة بالشهوة

تقسم الرواية تقابلاً بين عالمين متوازنين
ومتجاوبين، في آن، عالم البراءة والنقاء المتمثل في الحي
الشمسى الفقير ومنزل الجدة المتمسكة بالأصالة وطهارة
الزمن القديم، والتي لا تنى تعبر عن رفضها لمسلك ابنها
وأسرته وعالمه، عالم البراءة هذا، في مواجهة عالم الثروة
والانفلات الأعمى لشهوة التملك التي تنفلت معها
كافة الشهوات المدمرة. هذا التقابل بقدر ما يعنى إدانة
هذا العالم الأخير، يخلق أيضاً مجالاً لتمجيد الانسحاب
والهروب وليس المواجهة والتفجير. إن «حمادة» طالب
الطب، لا يتفوه بكلمة احتجاج واحدة مع أى من أفراد
أسرته، ولم يحاول كشف الوثام الزائف الذى يغلف
حياتهم وعلاقاتهم، وهو بذلك يلتقى معهم فى أن يخلق
شرئفه الخاصة حول نفسه، وينسحب من عالمهم
بمفرده، الفارق الوحيد بينه وبينهم، هو أن نزوعه
الاعتزالي وخروجه من المنزل الذى يشبه خروج سكان
البدروم فى مسرحية (الناس إلى تحت) لنعمان عاشور،
وخروج نورا فى مسرحية (بيت الدمية) لإبسن، يكشف
مقدار ما وصل إليه تعفنهم وزيف حياتهم، لذلك تتخلق
ضده كراهية دنيئة لم تفصح عنها الرواية مباشرة، بل إن
الجميع يحبونه وبخصونه بإعزاز ظاهر، فقط نعرف ذلك
من الحلم الذى رآته الأخت الكبرى (سامية) والذى
جاء منه عنوان الرواية (الوليمة)؛

«لم تكن تدرك أنها تخلم .. كانت الأم
تدهوهم جميعاً إلى العشاء . لم تر أمها أبداً
كما رأتها فى تلك اللحظات كانت قد
استطالت وأصبحت تقرب أباهما فى الطول
وكانت تمسك فى يدها اليمنى سكيناً كبيرة
من النوع الذى لا يصلح إلا للذبح. أما أبوها
فكان يبدو وكأنه فقد أنافته ورقفه وغول إلى
إنسان آخر تبرى عنهاء وتغرس أنباهه فى شفته
السفلى (....) فور أن تم استحسان الغطاء
الضخم ظهر العشاء عبارة عن جسم آدمى

والعنف والدم، مما يجعلها على مشارف الجنون، وليست مصادفة أنها تصور نفسها دائماً جسداً بلا رأس.

هكذا تكتمل دائرة البؤس المصاحب للثروة والرفاه المادى حول هذه الأسرة، فهل هناك ارتباط شرطى بين هذين العنصرين داخل الرواية؟ إن الارتباط بينهما ليس ارتباط سبب بنتيجته، ولكن ارتباط العامل المرجح بمرجوحه، فالظلم والقهر والأنانية وشهوة التملك قديمة وقارة فى نفس الإنسان حسب الرواية وما تورده من المقطعات التى أشرت إليها، أما الثروة فهى، فقط، قد تشير هذه التوازع وتجعلها تستشرى بما يجعلها مدمرة لأصحابها خاصة حين يفتشرون إلى قدر كاف من النبل.

وبرغم أن الرواية لا تتحدث حتى نهايتها عن كوارث ذات بال، إلا أننا نستطيع أن نتبأ بمصير هؤلاء البشر وأن نتعاطف مع هذا المصير، برغم كل شيء.

—٤—

فى الروائين التاليين (يا مولاي كما خلقتنى)^(٨) و(اغصاب أوراق مجهولة)^(٩) يصل هذا الانهيار إلى أقصى مداه، إلى الجنون الحقيقى، وذلك بعد أن وصل التناقض بين الفرد والمجتمع إلى نقطة فاصلة لم يعد من الممكن تسويتها أو التراجع عنها.

وهنا نرانا قد عدنا مرة أخرى إلى ضمير المتكلم، حيث الرواية عبارة عن مونولوج واحد طويل تسرد فيه الشخصية، بلغة حالتها، صيرورة وضمها وتحولاته الحدية والروحية، وهو ما يجعلنا نحصل على وثيقة بالغة الصدق والأصالة، نطق بلسان البطل - الحالة، الذى أصبح يرى العالم كله فى داخله وليس خارجه، وما الخارج إلا مثير لهذا العالم الداخلى الذى استأثر وحده بالأهمية والفاعلية. هذا فى الوقت الذى انحصر فيه المكان فى عبادة للأمراض العصبية أو مستشفى للأمراض العقلية، مما

يؤدى إلى ازدواج الحصار المضروب حول الشخصية، ما بين حصار روحى ومعنوى وحصار مكانى، وهو ما يجعلها أكثر إحساساً بالمعاناة، ومن ثم أكثر حدة فى تناولها وتفاعلها مع الحدث، ولكنها إلى جانب ذلك أكثر مدهاة للتعاطف لأنها بالفعل والنسبة تمثل نموذجاً واضحاً لحالة سيزيفية كتب عليها أن تعاني للأبد تحت وطأة عالم قاس، كالقدر الأعصى لا يرحم، فيصبح الملاذ كاهوس الخيال الذى لا يبنى يحدد غرته ويفاقم آلامه.

نرى هذا المضمون فى رواية (يا مولاي كما خلقتنى) التى يجسد عنوانها المصير الذى آل إليه إنسانها، فقد خسر كل شيء بعد أن كان حائزاً كل شيء. اللقب العلمى والاسم الرنان فى عالم الطب النفسى والعبادة والمنزل والزوجة والأبناء.. إلخ، فإذا به هو نفسه مريض نفسياً، لا يمتلك شيئاً، وبعد أن كان يأمر فيطاع أصبح يؤمر وعليه أن يطيع ولا «فالحقنة» ماثلة. إن المفارقة الكامنة فى هذه الوضعية هى نفسها مفتاح الدخول إلى عالم الرواية. تبدأ مأساة (الدكتور نظمى) بأن تطلب زوجه الطلاق بعد خمس فتيات جميلات أنجبهن زواجهما الذى دام خمسة وعشرين عاماً، والقضية ليست فى ذلك تحديداً، ولكن فى أن من اختارته ليكون زوجاً لها إنما هو شخص جاهل من أغنياء الانفتاح والسوق الحرة يسمى (الدكش)، حيث يلهب خيال الجميع بسيارته الفارهة وأمواله وهداياه الباذخة، وهو ما يجعل (الدكتور نظمى) يشعر بإهانة حقيقية، ثم تنوالى الكوارث، حيث يتحول فجأة من فاعل فى حياته وحياة الآخرين إلى مفعول به، بعد أن فقد توازنه النفسى، يتولى (الدكش) تزويج بناته هو الواحدة تلو الأخرى حسب مقاييسه ويتصرف ممهن وكأنه قد امتلك مصائرهن وأصبح مسؤولاً عنهن، حتى إنه ذهب مع صغرى البنات إلى المدرسة عندما طلبوا حضوره ولّى أمرها. إن (الدكش) يسد عليه كل منافذ الحياة

من هنا يمكن أن تكون الرواية مسجلة بدلالة اجتماعية واضحة، إلا أن مسلك البطل تجاه ما يهين به هو الذى يدعو إلى التأمل: فهو يتصور الأوضاع القائمة فى إطار سيرهالى متوافق تماما مع حالته النفسية الرمادية، فهناك المدينة التى تختفى منها الجدران ومن شوارعها الأرصفة، وحتى الشوارع نفسها فهى بدون أرضية لسير السيارات.. فكل شيء مقلوب ولا معقول.. وهو يتوقع لذلك أن يدهم الزلزال هذا العالم:

«أحس بنفس إحساس الكلاب إن الزلزال وشيك الوقوع.. سيموت كل الناس كما سيموت الكلاب.. القطة وحدها ستكون قادرة على البقاء.. لا لأنها بسبعة أرواح.. ولكن لأن الذى سيحدث هو من تدبير القطة.. يجب أن يسارع الكل بمغادرة تلك المدينة قبل أن تنصر القطة».

إن القطة كما هو واضح هى الرمز الذى قرر أن يرمز به للدكش وربما قصد استعارة عبارة «القطة السمان» التى كانت شائعة أواخر الستينيات، على أية حال فالملاقة قائمة، وهى أن من يدير هلاك هذا المجتمع إنما هو واقع فى خصومة شخصية مع «الدكتور نظمي» ومن ثم حقت عليه لعنته ومقاومته ليس من أجله فقط ولكن أيضا من أجل ما يؤمن به وينتمى إليه، إلا أن الغريب أن طابع المقاومة هنا سلبي و هروبي تماما، فأمله الوحيد فى الانسحاب من المدينة وليس مقاومة القطة أو إبادةها، وهو ما يذكرنا بمسلك (حمادة) طالب الطب فى رواية (الوليمة)، فالرؤية مسقة تماما من كليهما، ويتضح هذا النزوع الهروبي المتعالى فى حلم (الدكتور نظمي) الذى يتصور أنه سيخلصه من هذا الكابوس الفظيع..

«لا أطلع إلى «بوتويا» أضع لها كل المقاييس وأبعد عنها الشياطين والأشجار والمعتزين بالأنياب.. ضرورة هؤلاء تأتى قبل

ويحاصره فى كل مكان، حتى إن زوجه وبناؤه أخذن يتحدثن بلسان (الدكش) ويستخدمن مفرداته: «الفلوس»، «البوتيكات»، حسابات البنوك، المكسب، .. إلخ، مثل أن تقول الزوجة (السابقة):

«كنت فاكرة إن السوق ده حاجة سهلة، لكن ياه كله هايك باكل كله.. فبين وبين لما عرفت أكل أنا كمان.. نفتكر أنا رصيدى كام فى البنك دلوقتى؟ موش حتصدي.. هو يعنى موش أرانب كتيرة.. لكن أهو شوية أرانب.. وحاقولك حاجة تفرحك.. كل بنت من البنات لها حساب فى البنك دلوقتى».

إن ما يؤلم (الدكتور نظمي) حقيقة هو أن هذا (الدكش) قد استطاع - خلال فترة قصيرة - أن يخرق عالمه وأن يؤثر فى كل من التقى بهم من أسرته والهيطن به، فى حين فشل هو طول عمره بأكمله أن يرسى داخلهم ما يجعلهم يسمدون أمام عالم «الدكش» بمفرداته، حيث استطاع تخويلهم من بشر إلى أن يكونوا مجرد «فم أوسع من فم السمح» لالتهام كل شيء.. كل شيء! حسبما يصور «الدكتور نظمي». وتتفاقم أزمته أكثر عندما يتصور أن «الدكش» يتعمد ويتوسع ليهتلع الوطن بأكمله.. «الدكش يسد على كل الطرق.. خريطة مصر أصبحت مزدحمة بالمدن التى تحمل اسمه.. تعالى انظري معى إلى الخريطة. دققت فى الدوائر الحمراء بين بورسعيد والقاهرة».

إن شخصية الدكش بهذا التصور قد تكون مشابهة من حيث التكوين والدلالة لشخصية (مصطفى سالم) فى (الوليمة)، إلا أن الفارق هو أن زاوية الرؤية لكل منهما مختلفة، (فالدكش) يرمز رمزا لكل عناصر القبح والتشوه المادى والأخلاقي الذى انتاب المجتمع المصرى، حين سيطر جهلاؤه وأفاقه على ثروته، فكان الضحية هم مثقفوه وشرفاؤه.

ضرورة أن يكون كل شيء على ما يرام ..
تمام .. فليس أخطر من خداع النفس .. آه ..
كل ما أريده هو أن أصعد جبلاً عالياً يطل
على كل ما في «الغاية» (...) لن أكثرث أن
يسدل الظلام ستارته على كل المعالم ..
تكفيني تلك الأضواء المتناثرة لأقول هنا
حكاية .. وهنا حكاية .. على طريقة هنا
مقص وهنا مقص .. وفي النهار .. في ضوء
الشمس .. سأرى الجميع .. سأرى الملائكة
وهي تتهاذى بكل البراءة .. فليفعل كل من
يدب على الأرض ما يريد .. يكذب .. يزور ..
يختلس (...) فأنا أراه من فوق الجبل مجرد
حمل ودبع لا تعنني أسرارته وفضائله ..

وهكذا، فالتخلص من المأساة هو التعالي عليها
فتصغر ويقل شأنها. إننا لا نتعامل مع هذا القول على أنه
مجرد هذيان أحد المهائين، ولكن على أنه نزوع إنساني
في مواجهة تحدٍ مصيري يستهدف وجوده الشخصي
المادى والمعنوي. لذلك نجد أنه نوع من اليأس الشديد
والعجز عن المواجهة والمقاومة .. انظر إليه وهو يواصل: «أنا
لا أهرب من فضلكم. كل الحكاية أن ما أعرفه عنكم
فطبيع .. فطبيع .. وما عرفته منكم أكثر فطاعة ..» إن
هذا الانسحاب والهرب إلى جانب ذلك، هو أيضاً بحث
عن الحرية المستقلة والذات المهدرة في عالم أصبح
يغضه.

- 5 -

على نحو مماثل وربما أكثر إيجابية جاءت بطلنة
رواية (اختصاب أوراق مجهولة). إنها هي الأخرى ضحية
لواقع ظالم لا يرحم ولا يتنازل عن أن يسحق إنسانيته
حتى يفقد ذاته، ولكن هذا الواقع ليس مجرد الواقع
الاجتماعي الذي يتميز بقسماته الطبقيّة الموضوعية
الواضحة، إنه هنا واقع الإنسان بما هو كذلك، (وهو ما
يجعلنا نتذكر ما قلناه عن رواية «الجنة والمعمون»)، من

حيث هو ظالم بطبيعته وقاس بتكوينه، فلا يبقى أمام
ضعافه إلا الجريمة أو الجنون. وقد نلمح هذا في بطلتنا
مدرسة الفلسفة وعلم النفس (ليست مصادفة أنها تشترك
في ذلك مع الدكتور نظمى) التي تقوم بتدوين تجربتها
كتابة بطريقة سرية، ومن ثم أصبحت لديها هذه السيرة.
حيث تكونت لديها .. من خلال تقاطع علاقات بطلتها
مع الآخرين .. بالضرورة حقيقة لمأساة إنسان هذا العالم،
الباحث عن حرته حتى وإن كلفه ذلك أن يفقد
كينونته. لقد نشأت في بيئة فقيرة، توفي أبوها وتزوجت
أُمها من رجل كالحيوان، وبذلك انفتح باب الجحيم ولم
يغلق، أحببت في صباها وأخفقت حبها، وعندما تزوجت
في شبابها لم تجد إلا حيواناً أسود لا يمتلك إلا عضلات
(فهو مدرس للتربية الرياضية)، إنه كابوس الواقع الذي
لم تقو على احتماله، وعندما ولدت منه جاء طفلها أسود
مثله، فقتلته، وهي طوال الرواية تنكر ذلك وتداوم السؤال
عن طفلها، إن أزمته الحقيقية في ذكائها الحاد
وشموها المرفف، وهو ما جعل إحساسها بالظلم والقبح
والوحشية مضاعفاً، وعندما قتلت طفلها كانت بذلك
تقطع آخر خيط يصلها بهذا العالم، فلم تعد تقوى على
الحياة في إطاره. تقول لصديقتها التي تدفعها إلى الهرب
من المصحة: «الهرب لن يحل المشكلة العالم في الخارج
كله وحوش». وهي لذلك تخلصت من العالم كما
حاول (الدكتور نظمى)، ولكن دون تعال عليه، بل
بإشفاق ورثاء له، وهي لذلك تحاول فهم أسباب مأساته
وإمكان حلها على طريقته وحسب منطقها الخاص، إن
أزمة بلادنا أنها تقع في أفريقيا المختلفة (نلاحظ أن
زوجها وطفلها كان لون وجهيهما أسود) ولذلك يحتوى
مجتمعنا كل هذه الوحشية والبذائية، وقد آن لمصر أن
تنهض، وهي لذلك تضع مشروعاً كالذى وضعه الدكتور
نظمى، مع اختلاف جوهرى، هو أن مشروعها ليس
هروباً، بل إيجابياً فعلاً: «ستترك المملكة الوادى
المهترئ لتنتقل إلى الأطراف .. إلى قمم الجبال

الشرقية، ابتداء من المقطم وحتى برنيس .. وإلى جوف
البحرين الأحمر والأبيض .. إلخ. ومن هنا تبرز أزمتهما
باعتبارهما الإنسان المشقف المقترب الذي يواصل برغم
ذلك الحلم بمالم أفضل - وذلك بخلاف هامشية
الدكتور نظمي بطل (ها مولاي كما خلقتني) - تتحقق
فيه الحرية، حتى وإن كان ذلك عن طريق الجنون،
فالجنون، هنا تمهيداً، حرية وإن كانت على نحو آخر.

٦-

(إسكندرية ٤٧) فأبطاله لا يقاتلون - ثم ينهزمون أو
ينتصرون، وإنما هم مستلبون مغتربون منذ البدء،
لذلك فإن تعاطفنا معهم لا يتم إلا على صعيد أنهم
يمثلون الوضع الإنساني الذي ينتظم إنسان
مجتمعات هذا العصر. إلى جانب ذلك، فإننا نلاحظ
أن هؤلاء الأبطال ليسوا عاديين من ناحية التركيب
الوجداني والروحي، وإنما يتميزون بوجودان بالغ
الحساسية والرفافة لذلك كان وقع الأزمة عليهم
ماحقاً، بلغ في ذراه القصوى مرحلة الجنون.

يبد أن موقف عبدالفتاح رزق من إنسانيته يبدو
على قدر من التناقض، فهو حيناً يبدو متعاطفاً معه
مهرباً لأزمته ومتفهماً لمبررات سقوطه، وحيناً آخر يبدو
هازلاً منه ساخطاً عليه، ولذلك لم تتسق رؤيته للجوهر
الإنساني، بقدر اتساق رؤيته في موقفه من العالم
وعوامل الإحباط فيه.

في النهاية، فإنه لا يمكن إغفال المستوى الفني
الرفيع - باستثناء بعض الهفوات في رواية (الجنة
والمسلمون) - الذي جاءت عليه أعمال هذا الروائي
المبدع، حيث أفاد من كل إمكانات الجنس الروائي
ووظفها جميعاً بما جعل أعماله نموذجاً حقاً لتطور
الرواية المصرية المعاصرة.

هكذا تكتمل ملامح أزمة الإنسان في روايات عبد
الفتاح رزق وتعدد بمقدار تعدد مناخ وأوضاع الوجود
الإنساني، حيث تمنحنا مجتمعة - رؤية قائمة بأسس
للعالم، تحتل بنية (الإخفاق)^(١) بورتها وتهيمن على
بنائها الدلالية الأخرى، من حيث كونها «بنية مركزية
دالة»^(٢). وهو ما يعكس موقفاً فنياً رافضاً للواقع ومقترباً
عنه وهاجراً عن تغييره في الوقت نفسه. وهذا ما يفسر لنا
هيمنة الرموز والموتيفات المغلفة والمحبطة التي تسهم في
بلورة بنية الإخفاق تلك.

لذلك، فإن روايات عبدالفتاح رزق لا تقدم
شخصية بطولية من أي نوع، وفيما عدا بطل رواية

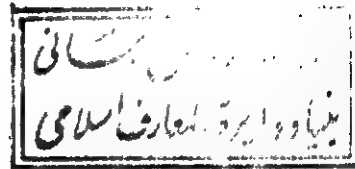
الهوامش :

- (١) جورج لوكانيل، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ٨٠ وما بعدها.
- (٢) جورج لوكانيل، تاريخ تطور النروما الحديثة، بوليفست، ١٩١١ الجزء الأول ص ٣١ (بالهجرية).
- (٣) كُتبت في ١٩٦٥ وصدرت مع أربع روايات قصيرة ضمن سلسلة روايات الهلال عدد ٢٤٧، يوليو ١٩٨٤.
- (٤) حول مصطلح «التيهي» انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - الميهر)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- (٥) نشرت هذه الرواية سلسلة في مجلة (صباح الخير) بين عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩، ثم صدرت في كتاب ضمن سلسلة «مكتبة روز اليوسف» عام ١٩٨٢.
- (٦) هـ. ساسي أنا عاربا، أهلام الرواية الحديثة، ط ٣، بوليفست، ١٩٨٧، ٢٠ (بالهجرية).
- (٧) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

Lukás György, A modern dráma Fejlődésének története, Bp. 1911 I, 31.

H. Szász Anna Maria, A modern regény mesterei, Bp. 1987, 30.

- (٨) صدرت عن «روليات الهلال» أكتوبر ١٩٨٩.
- (٩) صدرت عن «كتاب اليوم»، ١٩٨٩.
- (١٠) لمزيد من التفصيل حول مفهوم بنية الإحاطة، انظر: فاضل تامر، «معارف لغوية في إشكالية النقد والحدائق والإبداع»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ ص ٣٤٢.
- (١١) حول مفهوم بنية الدالة انظر: البديهة العكسية والنقد الأدبي، مجموعة كتاب، راجع الترجمة محمد سيل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦.



فصول

◆ في العدد القادم :

- | | |
|---------------|------------------------------------|
| برتيف بوراتاف | - الحكايات التركيبية وألف ليلة |
| ابتهال يونس | - ألف ليلة ورؤية العالم عند بورخيس |
| خورخي بورخس | - مترجمو ألف ليلة |
| جمال بن شبيخ | - ألف ليلة أو الكلمة الحبسية |
| سيلثيا بافل | - توالد السرد في ألف ليلة |
| ساندرا ناداف | - الزمن السحري وحركة التكرار |



رؤية

□ كلام عن الحرية

كلام عن الحرية

محمد جبريل

الإنسان لها الأهمية نفسها التي للنوم والطعام والجنس وترددات الأنفاس. قيمة الحرية أنها ليست مطلقاً، ليست مشكلة نظرية، قد تعيننا وقد لا تعيننا، لكنها تتصل بوجودنا، وحياتنا اليومية. إنها ذات صلة وثيقة بالعلم والأخلاق والاجتماع والسياسة؛ ذات صلة بالوجود الإنساني في مجمله.

ولأن ما أكتبه شهادة مبدع مهموم سياسياً، وليس مقالاً فلسفياً يفترض فيه الإحاطة بالأبعاد المختلفة للكلمة «الحرية»، فإن كلمتي ستقتصر على الحرية السياسية. إنها بذرة اهتماماتي الشخصية والإبداعية في الوقت نفسه. لن أحدثك عن الجبر والاختيار والميتافيزيقا والضرورة والإمكان والصدفة والقضاء والقدر والحنمية، ولا عن مشكلات الزمان، والصلة بين العقل والإرادة... إلخ؛ ذلك كله أجدر به مقال فلسفي، وليس شهادة مبدع يتحدث عن الحرية في أدبه. فضلاً عن أن الحرية تعني — من حيث هي تعبير مجرد — مفهوماً

لم تعدد تفسيرات واحد من المعاني، مثلما تعددت تفسيرات معنى الحرية. إنها — كما يقول التعبير الفلسفي — هي التي تجعل منا أشخاصاً، لأننا بالحرية نهب أنفسنا الوجود، بعد أن كنا مجرد أشياء. وقد عرف ابن رشد الحرية بأنها لقاء بين ضرورتين، ضرورة إنسانية وضرورة طبيعية. ويقول جون ستيوارت مل: الحرية حق طبيعي يملكه الإنسان بحكم الطبيعة. أما بردهايف، فيعرف الحرية بأنها القوة الداخلية المهركة للروح، وهي السير غير العاقل للوجود والحياة والمصير. وفي تقدير هارولد لاسكي أن الحرية هي الأحوال الاجتماعية التي نلعم فيها القيود التي تقيد قدرة الإنسان على تحقيق سعادته. أما ديفيد هيوم، فيعرف الحرية بأنها «القدرة على التصرف طبقاً لما تحدده الإرادة». ولكامي مقولة أنذكرها: «إن الذي يفرغ للإنسان كل شيء هو الحرية. الإنسان حرية قبل كل شيء».

والاستبداد والديكتاتورية والطغيان، كلها مترادفات لنقيض الحرية، للحرية. يقيني أن الحرية في حياة

سياسياً، فإن الحرية السياسية هي المعنى الذي تنطوي عليه كلمة «الحرية» في الأعمال التي سأعرض لها في هذه الكلمات.

أوافق أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود على أن مشكلة الحرية السياسية هي على رأس مشكلاتنا المعاصرة، وقد نشأت أساساً بسبب الفجوة الفسيحة العميقة التي تباعد بين أنظمة الحكم في العصر الحديث (تجديد الفكر العربي، ص ٧٦). وأذكر أن واحداً وسبعين مفكراً عربياً شاركوا في مؤتمر لمناقشة أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، وقد اختلف المشاركون - كمادة المثقفين العرب - في الكثير من قضايا المؤتمر، لكنهم أجمعوا على أن الحرية السياسية هي الهم العربي الأول، وأنها البداية الحقيقية لحل مشكلات المجتمع العربي.

إن الحرية السياسية - بالتعبير العلمي - هي «حق المواطنين في المساهمة في حكم الدولة، وكذلك حقهم في أن يكونوا حكاماً» وهي حكم الشعب لنفسه بنفسه، بحيث يكون هو الذي يختار الحاكم، فإذا رضى عنه، أبقى عليه. وإذا سخط على تصرفاته، عمل على تنحيته. والأسلوب - في كل الأحوال - يعتمد الديمقراطية، فلا مواجهات حادة من أي نوع. لا تمرد ولا اعتقال ولا مصادرة، إنما الرأي الحر، رأي غالبية المواطنين، هو الذي يقرر ما ينبغي وما لا ينبغي قبوله. والاختيار - بالطبع - لا يقتصر على الحاكم، الرأس، وحده، لكنه يختار قيادات تنوب عنه في مجالات الحكم المختلفة، بدءاً بالتشريع وانتهاء بالإرادة. وفي الواقع، فإن الحرية الفردية لا تنفصل عن الحرية السياسية، والعكس صحيح. وفقدان الحرية السياسية يترافق - بالضرورة - مع ضياع الحقوق المدنية والحرمان الأساسية للجماعات والأفراد وضياع العدل الاجتماعي.

ومن الناحية الشخصية باعتباري مبدعاً، فإن حرصى على أن تكتب القصة نفسها، يجعل من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - وجود رقابة، أو

مؤثر على العمل من أي نوع. فالفلم يجرى على الورق، نهاية لتلك الحركة ما بين الذهن والأصابع. لا تشغلني المأذير ولا التوقعات ولا ردود الأفعال. وحين أنتهى من الكتابة، فإن عنايتي تتجه إلى حذف كل ما لا ضرورة فنية له؛ جملة أو كلمة أو حرف، وربما إضافة ما قد يبدو العمل ناقصاً دونه. أيضاً، فإنه قد يبدو متناقضاً حرصى على أن يكتب العمل الأدبي نفسه، في مقابل الإيمان بأن مجموع أعمال الفنان يجب أن يشمل على فلسفة حياة واضحة، ومتكاملة... لكن ذلك كذلك بالفعل، فأنا لا أتعمد إبراز وجهة النظر أو الموقف أو الرأي، إنما أترك للعقوبة - في اللحظة التي تحددها - اختيار «الرؤى» الذي يحتاج إليه العمل الأدبي.

والحق أنى أحاول الإفادة من تلقائية الكتابة، في التحرر من الرقيب الكامن داخلي. هو رقيب شكلته أعوام عملى في الصحافة، ورفض ما قد يفضب السلطة، أو علماء الدين، أو حتى القارئ العادى. إنه رقيب تسلل إلى داخلي من خلال عشرات القراءات والأحداث والتجارب الشخصية، أو التي تلقيتها عن آخرين. واكتسى الرقيب المستقر داخلي لحماً وشحمًا، حين عملت - لسنوات - مشرفاً على تحرير جريدة «الوطن» العمانية. مجتمع له عاداته وتقاليده وأوضاعه بالغة الهشاشة. فشمه جاليات كثيرة، ومذاهب دينية، تنتمى إلى الإسلام، لكنها تقباين في اجتهاداتها، وسلطة أبوية، أو قبلية، وظاهر متعبد، أو متقدم، يخفى واقعا شديد السلفية، ومحظورات رقابية لا حصر لها، بحيث اقترحت - ذات يوم - أن تقدم لى قائمة بالمشروح، فأعرف أن ماعدها هو من الممنوعات! استقر ذلك كله فى داخلي، كأنه عين تبصر، وأذن تسمع، وأنف يششم. ومع أن كتاباتى اقتصرت على الموضوعات الأدبية، فإني عانيت - فى عملى الصحفى اليومى - مشكلات كبيرة وصغيرة، تناولت بعضها فى روايتى (الخليج)، لعل أخطرهما عندما استبدلت بالتمور الخمر فى تحقيق عن مصنع للتمور

تسيطر فيه قوى شريرة، لكنه يجاوز ذلك الزمن - وإن كتب عنه - إما باللجوء إلى الرمز، أو إلى أحداث التاريخ، بما يسهل تبين الواقع في ضوءها، أو بالكتابة السرية، أي تلك الكتابة التي تكتفى بالنسخ المهددة، والتوزيع غير المعلن.

أذكر أن أبى كان - فى شبابه الباكر - عضواً بالحزب الوطنى القديم. ثم تحول انتماءه، مع أحداث ثورة ١٩١٩ وما تلاها، إلى حزب الوفد. وكان معظم ملاحظات أبى - فى مناقشاته مع أصدقائه - تتناول الممارسات غير الديمقراطية التى تواجه بها حكومات الأقلية أماني الشعب المصرى وتطلعاته. وبالإضافة إلى قراءته فى مكتبة أبى - وكانت مكتبة عامرة بمئات الكتب - فإنى أدين بفضل كبير لتلك المناقشات، الهادئة أحياناً، الصاخبة أحياناً أخرى، فى جلستهم شبه اليومية عقب صلاة العشاء، فى حجرته المطلّة على الميناء الشرقى بالإسكندرية.

*

وحين أصدرت كتابى الأول، المطبوع - وكنت فى حوالى الخامسة عشرة - صدره بمبارة تقول: «أشياء ثلاثة، كرسيت حياتى للدفاع عنها: الحق والخير والحرية». ورغم انقضاء أعوام كثيرة على صدور ذلك الكتاب الأول، القديم، ومع يقينى - فى الوقت نفسه - بأهمية أن يكون للأديب البدع فلسفة حياة، أقول، رغم ذلك، ومعه، فإن القضايا التى تشتمل عليها أعمالى الأدبية، تتوضع فيها ملامح ذلك الشاعر - هل تصح التسمية!؟ - بصورة واضحة.

الحرية عند كاسى، هى أن يقول الإنسان: لا. ولقد تعددت مستويات الـ «لا» فى أعمالى، ما بين الكلمات الطيبة التى تحدث فى النفوس تأثيراً إيجابياً، ينتهى بطلب الحرية (الأسوار) والتخلّى عن فكرة انتظار الإمام المخلص، أو الحاكم الذى ينشر العدل، وأن يصنع الشعب غده بنفسه (إمام آخر الزمان) والإعداد للثورة مقابلاً لتردى

بمدينة نزوى العمانية. تهدد وزهر الزراعة فى منصبه بمغات الرسائل والبرقيات التى تلقاها السلطان، محتج على إنشاء مصنع للخمور، فأصر أن يبلغ الشرطة. لم يرجع عن عزمه إلا بعد أن تأكد له عدم مسؤوليته، لأن الرقابة - أولاً - هى المسؤولة عن السماح للجريدة بالتوزيع، ولأن الجريدة - ثانياً - كانت تطبع فى الكويت، فلا حيلة لى فى مراجعتها! وكانت ألقاب الجلالة والسمو والسيادة والمعالى والسعادة، تسب لى ارتباطاً شديداً، فلم أعتدّها إلا بعد ممارسة طويلة.

الأهم من أن أكتب عن الحرية - فى تقديرى - هو أن أكتب فى حرية، أن يغيب ذلك الرقيب الخارجى الذى يحذف ويصاغر ويمتقل، إذا لاحظ أن الكاتب قد شط فى رأيه، أو أعلن المعادة، أو أن يغيب ذلك الرقيب الداخلى الكامن فى أعماقى، خلقة توالى التجارب والخبرات.

وأزعم أنى حاولت ما وسعنى أن أخلص من كل العوامل التى تحول دون أن أكتب بحرية. كنت مضطراً - لظروف مادية بحثة - أن أقبل العمل الوظيفى، وإن اخترت العمل الأقرب إمكاناً، تعبيراً عن الرأى فى حرية، وهى الصحافة. أفسى الأمور على المبدع، عندما يتصور السلطة وهى تقرأ وتحلل وتستبطن الدلالات، وتفرض سوء الظن. إنه يسقط العفوية، ويغنى صياغة كلماته، بحيث تؤدي المعنى الذى يريده هو، أو يريده العمل الفنى، ولا تؤدي المعانى التى قد تتصورها السلطة. أؤمن جداً وجيداً بأنه لا فن حقيقياً دون حرية حقيقية. يظل الفن فى إطار التضمنى ما لم يرتكز إلى حرية تحفز الفنان لأن يكتب عمله بعيداً عن أية مؤثرات أو ضغوط، سواء كانت خارجية أو داخلية. إن حرية الفن هى التى تمنحه الفرصة لأن يكون فناً. إنه - بغير الحرية - قد يكون أى شئ، لكنه بالتأكيد لا يكون فناً. وأعنى بالفن الحر، هنا، ذلك الفن الذى يقول الحقيقة، أو يحاول قول الحقيقة. قد يبدع الأديب عمله الفنى فى زمن استبدادى، أو

الفساد والمحسوبية والرشوة وغيرها من القيم السلبية (أذكرك بروايتي «من أوراق أبي الطيب المتنبي» و «النظر إلى أسفل»)، ويصبح تغيير الأوضاع مسألة مهمة، مطلوبة، سواء بالاغتيال الفردي كما في «النظر إلى أسفل»، أو بالثورة الشعبية كما في «من أوراق أبي الطيب المتنبي».

البطل المطارد - كما تكاد تجمع الكتابات النقدية - شخصية رئيسية في معظم أعماله، سواء أكانت قصصاً قصيرة أم روايات. وهؤلاء الأبطال لم يرتكبوا جريمة من أي نوع، فيفرون منها. إنهم يفرون بحرثهم من مطاردة السلطة، من قهرها. حتى لو لم يمارسوا ضدها نشاطاً من أي نوع (قاضي البهار) أو لضمان الاستكانة وعدم التفكير في الثورة (المتنبي)، أو لأن الحاكم يحرص على أن يصادر كل ما في حياة الناس، حتى القيم الباهرة (قلعة الجبل)، أو لمحاولة الخروج من أسوار المعتقل إلى حياة أكثر رحابة وإنسانية (الأسوار). حتى مطاردة ناس «الصهبة» لمنصور سطوحى، لا تخلو - في ضوء الرغبة في الفرار من سطوة الأب وقبود المجتمع - من دلالات يصعب إهمالها (الصهبة) .. إلخ.

لقد كانت الحرية - فيما أتصور - هي نبض روايتي الأولى (الأسوار). صرخ نداء المعتقل في نفس واحد: الإفراج .. الإفراج، وأجروا «القرعة» التي دفعوا بها أحدهم ليكون فدية عن الآخرين. القضية هي صلة المثقف بمجتمعه. قد تكون الجماهير مخدوعة، أو لا تحسن الفهم أو التصرف. التخلف الذي ترسف في أساره يحول بينها وبين التحرك الإيجابي، سعياً للخلاص من واقعها. ويأتى دور المثقف مهماً ومطلوباً لرفض الواقع، ومقاومته... ذلك هو الدور الذي تؤمله له ثقافته. بل إن ما حصل عليه من ثقافة - متميزاً بذلك عن غالبية مواطنيه - يدفعه لأداء دوره، ويفرضه عليه. لكن قضية الحرية هي الشريان الرئيسى في جسد الرواية.

الحاكم في هوة الديكتاتورية التي صنعها له أعوانه (من أوراق أبي الطيب المتنبي) والفرار بالذات من قسوة القهر الذي تمتد تأثيراته إلى الآخرين (قاضي البهار ينزل البحر)، والإيمان بأن الفعل الأخلاقي لا يكون كذلك، ما لم يصدر عن إرادة حرة (الصهبة)، والحرص على القيم الجميلة، فلا يسطر عليها الحاكم (قلعة الجبل)، واستغلال حرية القلة في تحقيق الثراء غير المشروع على حساب الجماعة (النظر إلى أسفل).

ولعلني أصارحك بأن الشخصيات الأقرب إلى نفسي في أعماله، الأقرب إلى وجداني وأفكاري، ونظرتي إلى بانوراما الحياة، هي عماد عبد الحميد في «النظر إلى أسفل»، وبكر رضوان في «الأسوار»، ورووف العشري في «الخليج». لقد حملوا - إن جاز التعبير - بآراء وأفكار من آراء المؤلف نفسه، لم يفرضها - فيما أتصور - وإنما جاءت ضمن عفوية الكتابة، ووفق التزامن الصارم بأن يكتب العمل الأدبي نفسه. أبداً في كتابته وليس في ذهن سوى أفكار غير محددة، أو هلامية. ثم ما يلبث العمل أن يبين عن قسماته وملامحه، ليكتسب صورته الكلية في النهاية.

في قصتي «تلك اللحظة» تصادر حرية المرء بتهمة غير محددة. الموقف نفسه يواجهه «الأستاذ» في روايتي «الأسوار» وبطل قصة «التحقيق» مجموعة (هل)، ويضطر محمد يوسف المصري إلى الاعتراف، تحت قسوة التعذيب، بأنه عضو في تنظيم يخطط لقلب نظام الحكم. ثم يعاني محمد قاضي البهار في رواية (قاضي البهار ينزل البحر) تأثيرات سلسلة متوالية من التقارير البوليسية، تصر على أن تدبته بتهمة محددة، برغم خلو حياته مما يدين، أو يبحث على الرية، انصياعاً لتوجيهات الجهة الأعلى، بأن محمد قاضي البهار يمارس نشاطاً مشبوهاً. ولا يجد محمد قاضي البهار - فراراً من الضغوط القاسية - إلا أن يلجأ إلى البحر، فينزل فيه! وتواجه الحرية، حرية المواطن والوطن، مأزقاً، عندما ينتشر

في تاريخ البشرية، بللوا حياتهم - بإرادة واعية - فدية عن الآخرين، عن حرية الآخرين. إنه سقراط والمسيح والحسين وجان دارك وتشى جيغارا وسلفادور الليندى وإبراهيم ناصف الوردانى وعبد الحميد عنایت وشفيق منصور، والقائمة طويلة.

منذ زمان بعيد، ربما في أوائل الستينيات، كنت أناقش السياسى اليمنى رشيد الحريرى فى بعض القضايا العربية، وتطرق النقاش إلى ظاهرة الانقلابات التى عاشها العالم العربى منذ انقلاب حسنى الزعيم فى سوريا، ثم تكشف ممارسات قادة كل انقلاب عن الحاجة إلى تغيير. وقال لى رشيد الحريرى: أعشى أنه لو استمرت هذه الظاهرة، فسيُرفض الناس البیان رقم واحد، حتى لو كان صاحبه معنياً بمشكلات الناس وبالتغيير.

ومرت الأعوام. ثم تذكرت - فى توالى الأحداث على عالمنا العربى - مقولة السياسى اليمنى. توالى الزعماء، أو توالى الأئمة. انتظر الناس قدوم الإمام لغير واقع الديكتاتورية الذى يرسفون فى أغلاله... لكن الممارسات ما تلبث أن تبين عن ملامح شوهاء يتمنى الناس زوالها، وربما عملوا على زوالها بالفعل. وكلمت صديقى الناقد سامى عسبة فى الفكرة التى تشغلنى. تناولت فكرة المخلص فى (الأسوار)، وها أنتذا تفكر فى عمل آخر يتناول الفكرة نفسها؟! لم أجد رداً على ملاحظته إلا أن الفكرة تشغلنى وتلج فى أن أكتبها على أى نحو. ثم سافرت إلى سلطنة عمان، ودفعنى الجو الأسطورى الذى يشمل مظاهر الحياة فى مسقط القديمة، إلى البدء فى كتابة (إمام آخر الزمان) بالصورة التى جاءت بها. الإمام المهدي الذى ينتظر الناس قدومه، وبين الممارسة عن نقض ما كانوا ينشدونه. أحسب لقول أحد النقاد إن الرواية تعرب لرواية جاريا ماركيت (خريف البطريق)، فلم يكن جاريا قد عرف فى عالمنا العربى، لم أكن قد سمعت عنه، ولا عرفته بالتالى فى تلك الفترة التى شاغلتنى فيها روايتى (إمام آخر الزمان)،

فالمشتق يشغله غياب الديمقراطية فى حياة الوطن - البلاد، ثم يشغله غياب الحرية فى حياة الوطن - المعتقل. وكانت مشكلة بكر رضوان الأولى هى أن فقدان الحرية لم يكن يمثل شاغلاً لهؤلاء الذين بلل حريته دفاعاً عنهم، بلوا راضين بحياتهم، ولا بينهم التغيير. ويتساءل الأستاذ: أليس الأجدى أن نناقش مسألة موتنا البطيئ داخل هذه الأسوار؟ وكلمة «الإفراج» التى لم تكن تعدى جذران المنابر، فى خمس متردد، تكاد تكون سراً يحرص الجميع عليه، أصبحت نبض النقاش المستفيض، ويهتق أولئك الذين، خوفاً من الموت، كانوا جميعاً كل حياتهم تحت المبرودة (هبرائين ١٤: ٢)، «وأنتى فقهاء ذلك العصر بطلان الحبس» (المقرئى). كانت الكلمة هى سلاح الأستاذ فى حربه من أجل الحرية لنزلاء المعتقل، «كنت أقول كلاماً أنصروه طيبة». لم يحمل سلاحاً، ولا دعا إلى القدير، لكن كلماته الطيبة المؤثرة ذات الجدوى هى التى دفعت نزلاء المعتقل إلى التحول لما يشبه كائناً واحداً، يصرخ بأخر ما عنده: الإفراج... الإفراج!

«ولم يدرك أحد، كيف ولا أين بدأت الفوضى تكسر الطوق البشرى فجأة، ليتوزع بلا رابط فى الساحة الواسعة. اغتسلت البنادق والشتائم والصراخ والكرابيج والسيور الجلدية ونفير البروجى وطلقات الرصاص. تحول الوجود كله إلى معركة ضارية بين النزلاء والحراس، وامتد الزئير الوحشى إلى ما بعد الصحراء والأودية والجبال: الإفراج... الإفراج...»

أخيراً، فإن الأستاذ يذكرنا بالشاعر الروسى بوشكين الذى أبقت بغيثاته - فى نفوس الناس - مشاعر طيبة، ولأنه - على حد تعبيره - بارك الحرية فى زمن قاس. أما على مستوى «الهدف»، فإن الأستاذ هو كل المشاغل

منذ أواسط الستينيات إلى أواسط السبعينيات، حتى بدأت في كتابة الرواية، في فبراير ١٩٧٦.

ولعلني أعتزف أنني أحاول في أعمالي أن أدخل في المخطورات، وأكتب بحرية. مع ذلك، فإني أتوقف طويلاً أمام المخطورات الدينية، أحرص، فلا أحاول اجتيازها. مناقشة قضايا الدين من وجهة نظر مستتيرة، تنتهي - في الأغلب - بالكفر، تكفير صاحب وجهة النظر المستتيرة. والخوض في بحر الدين ينتهي كذلك - في الأغلب - بفرق صاحبه. أذكرك بأستاذنا نجيب محفوظ، وما عاناه منذ نشر روايته الرائعة (أولاد حارتنا) في عام ١٩٥٩، وحتى الآن. من هنا، كانت تلك الكلمات التي قدمت بها (إمام آخر الزمان).

هذه الرواية نسج خيال. وإذا كان إطارها يبدو دينياً، فإن مضمونها أبعد ما يكون عن تناول القضايا الدينية. إن الذي يشد أمور دينه عليه أن يفتش عنها في كتب الدين، وما أكثرها. وإذا توالى الأسماء - خلال الأحداث - لأماكن وبشر، في هذا القطر العربي أو ذاك، فمرد ذلك إلى الواقع الفني، وليس إلى الواقع التاريخي. وأكرر، هذه الرواية نسج خيال.

إن هدف الثورة هو إقامة شرعية جديدة، تتواصل في ظل الاستقرار الذي يقره الشعب. فإذا لم يكن ذلك كذلك فهو انقلاب، اختصب السلطة، وحقق استمراره بالعنف والقهر، ليس بالشرعية. والشعب الذي يمارس ضده هذا الحكم سلطته، يعاني الغربة وعدم الانتماء، وانقطاع الصلة بينه وبين من فرضوا أنفسهم أوصياء عليه.

لقد رفع كل إمام شعارات زاهية براق، تصور الناس - في تنفيذها إن نفذت - خلاصاً من كل المظالم التي عانوها في حكم الأئمة السابقين. لكن الممارسة - تطول

أو تقصر - ما تلبث أن تكشف عن زيف الشعارات المعلنه، وأنها لم تكن سوى واجهة تخفي وراءها علماً من الديكتاتورية السافرة. أملى كل إمام على الناس - بقوة السيف - أنه هو وحده الصواب ومن عده على خطأ. وتعبير آخر: فقد كان يواجه شعبه ورأيه في رأسه، وسيفه في يده، فلا يملك الناس إلا الموافقة صاغرين! انفلقت السلطة على نفسها. تصور الإمام نفسه مرجعاً وحيداً، يخطط للناس أمور حياتهم، يدفعهم إلى الالتزام بالسير في طريق محددة. فإذا حاول البعض أن يجاوز تلك الطريق، أو أفلح في ذلك بالفعل، واجه عقوبات قاسية، تبدأ بفقدان الحرية، وتنتهي بفقدان الحياة!

ثار الناس على الأئمة في تعدد ممارستهم، أو تمنوا زوالهم في أقل تقدير، وبالذات في الآونة التي يكون فيها الحكم سيطراً ومباشراً، لا يأذن بمعارضة أو تجرد، فضلاً عن إمكان الثورة.

الغريب أن الكثير من هؤلاء الأئمة كانوا يدركون بشاعة حكمهم، فهم يلجأون إلى إصدار القوانين التي تلزمهم بالرضا عن الوضع القائم، أو يدفعون بالرواية إلى المقامى والساحات والأماكن العامة، يلعبون الحكايات المختلفة عن ميل الإمام إلى نشر العدل والمساواة والحرية، ويهجمون المعارضين بالمروق والفساد والإلحاد والإعداد لقلب نظام الحكم. بل إن بعض الأئمة استند إلى فكرة الحق الإلهي. الله هو مصدر السلطات، وليس الشعب. وبالتالي، فإن الأفراد لا حقوق لهم تجاه الحاكم، وليس لهم أن يطالبوه بحريات من أى نوع، سواء كانت فردية أو سياسية.

والحق أن مقتل حسن الحفناوى - آخر من نطق بالكلمات الجميلة - لم يكن تعبيراً عن رفض الناس للثورة، لكنه كان تعبيراً عن إصرار الناس - لزاء المعاناة التي واجهوها في توالى حكم الأئمة - على أن يتولوا

واحد، وما يتلوه من عكس ما يعلنه، فلا حرية ولا ديمقراطية ولا عدالة، إنما هو سيد لفرد أو لطبقة على المجموع.. لكننى كنت أنتظر نصيحة الدكتور الطاهر مكي: دع نهاية الرواية كما هي، حتى لو اتسمت بالجهارة، فالجهارة مطلوبة!

يقول لوناشارسكى:

«إذا كانت الثورة تستطيع أن تعطى الفن روحاً فإن الفن يستطيع أن يعطى الثورة لساناً».

ولقد انشغل أبو الطيب المتنبي، بتطلعاته وطموحاته وذاتيته، عن هموم المصريين الذين عاش بينهم فترة طويلة من الزمان، فلما غادر مصر وتبادل الرسائل مع عبد الرحمن السكندري، راجع موقفه، وأزمع أن يغادر مصر ليكون صوتاً لثورتها المرقبة.

إن السلطة المطلقة طريق مؤكدة إلى الاستبداد. والثابت تاريخياً أن الحكام الذين مارسوا السلطة المطلقة، جاء بعض قراراتهم ونصرفاتهم مشوباً بجنون العظمة حسب التعبير العلمى المعاصر. والمثل الأوضح فى شخصيتى الإسكندر الأكبر ونابليون بونابرت (قرأ د. صالح حسن سميح - أزمة الحرية السياسية فى الوطن العربى). والنظام السياسى الذى يكرس الديكتاتورية يمتد خطره إلى كل من يتصور معاداتهم له، حتى لو لم يكونوا كذلك، فالحرية الشخصية لا تعنيه فى قليل ولا كثير. كان كافور هو كل شئ فى الدولة، هو الذى يفكر، وهو الذى يأخذ القرار، وهو الذى يعين أشخاص المنفلدين. أما النتائج، فإن الشعب - بالتأكيد - هو الذى يتأثر بها. كان كافور هو صاحب الحكم فى الرواية، وهو صاحب رأى، ورأيه هو الذى ينفذ، مهما

قيادة أمورهم بأنفسهم. القائد يظهر من الشعب، لا يتحول المخلص إلى جودو الذى طال انتظاره فى مسرحية بيكيت، ولا إلى المهدي الذى ينتظره الشيعة، ليزيل القهر عن أعناق الجماهير، ويملا الأرض عدلاً ومساواة. أخذ النقاد على نهاية الرواية ما توضح فيها من جهارة:

«قال الرومى: لا يخرج الإمام إلا للمحل.. ومن سبق ظهورهم كانوا ظلمة. قال ياقوت نافع: إذا جاء فلن يختلف عن سبقوه..

قال الكردبسى فى إصرار: ظهور الإمام حقيقة... قاطعه ياقوت نافع: ضاعت وسط ملايين الأكاذيب!..

صرخ الكردبسى: أنت تكفرا..

قال ياقوت نافع: مصيبتنا أننا لا نبحث عن إمام يحكمنا بل نستطيع إماماً يقودنا.

قال سيد الرومى، الإمام يستمد وجوده من مبايعة الناس له.

قال ياقوت نافع: فماذا لو اختار الناس أن يحكموا أنفسهم.. هل لابد من وصى؟..

قال الرومى، الزعامة مطلوبة فى كل الأحوال!..

قال ياقوت نافع: سيكون كل شئ على ما يرام، حين يسقط النظام على أيدي الجماهير، وليس عن طريق فرد - أو أفراد - أيا كان، أو كانوا!..».

أصارحك بأنى أزمعت أن أكتفى بمقتل حسن الحفناوى، ذلك الرجل الطيب الذى كان يقول كلاماً طيباً فى مقهى السبالة. تغل النهاية مفتوحة، وتطرح الأسئلة نفسها: هل كان الرجل إماماً بالفعل؟... وهل يظهر أئمة جدد؟... وهل قرار الجماهير رفض البيان رقم

تعددت الآراء المخالفة، واتسمت مساحتها. لاراد لرأيه في مشكلات السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة وكل ما يتصل بأمور الدين والدنيا. من يفكر في التنبيه إلى الخطأ، أو يعترض، فإنه يعرض نفسه للمساءلة والتحقيق بما يفضى - في الأعم - إلى فقدان الحرية، وربما فقدان الحياة نفسها. حتى المتنبي، وهو شاعر، ومن أصحاب الرأي، وجد من يحلّره من الجهارة، أو حتى التلميح برأيه، فلا يواجه غضب الإخشيد.

ولأن الاستبداد السياسي لابد أن يفرز - بحكم طبيعته - فئات صغيرة مستغلة، تعين المستبد، وتؤيده، وتزين له صنيع أعماله (المصدر السابق ص ٨)، فقد تخلقت مجموعات قليلة، تتمتع بالكثير من الامتيازات، وتستأثر بمزايا الاقتراب من الحاكم، وتفرض تسليطها على مجموع المواطنين. كانت الحرية تعنى - في نظر أعوان كافور - على حد تعبير الرئيس الأمريكي لنكولن - «حرية بعض الرجال أن يصنعوا ما يشاؤون بالرجال الآخرين». بدأ المخالفون لتصرفات الحاشية:

«من حشو الرعية، وسفلة العامة، ممن لا نظر لهم، ولا روية، ولا استدلال له بدلالة الله وهدايته. أهل جهالة بالله، وحمى عنه، وضلالة عن حقيقة دينه وتوحيده والإيمان به، لضعف آرائهم ونقص عقولهم .. إلخ» (الطبرى ج ٨، ص ٦٣١ وما بعدها).

. ولا يخلو من دلالة ذلك الحوار بين المتنبي ومعاون المحتسب إبان اشتداد الضائقة الاقتصادية. قال أبو الطيب: الجوع في الشوارع. مع ذلك فإن الطعام يصل إلى في موعدة..

قال الرجل وهو مطمئن إلى ترتيب الصناديق والأوعية: أنتم من أعوان أبي المسك، لا يجرى عليكم ما يجرى على العامة!..

أما الجماعات الوافدة، فقد كانت مشكلة أهل مصر الأولى في مواجهتهم هي «إحساسهم بالخضوع لهذه الجماعات التي أتت من مناطق بعيدة، تنشر الدمار والموت الأسود» (المتنبي ص ٤٤) فهو إحساس بفقدان الحرية.

والملاحظ أنه لما قامت مظاهرات المصريين ضد الجوع، فاروا ضده، وأوشك كافور أن يتبنى حقيقة الدوافع التي خرجت بالمظاهرات، لكن ابن حنّابة صور له الأمر على غير حقيقته: كل الأسباب واجهة زائفة لهدف خبيث، هو الخروج على حكم سيدي أبي المسك!.

ومع أن ابن رشد قد فسر ما جرى بأنه كان تعبيراً عن غلبة الجوع على الظروف الصعبة، فإن الإخشيد مالبت أن هو رأسه في اقتناع بملاحظة ابن حنّابة: من يهاجمون أعوان الأستاذ اليوم، قد تسول لهم نفوسهم بأن يهاجموا قصر الأستاذ في الأيام المقبلة!.. وأمر «كافوره» بأن تثبت الأحكام التي صدرت على متزعمي المظاهرات!.. من هنا، جاءت ثورة الجماهير على الحاكم إفرازاً طبيعياً لإهمال حقوق الأفراد وحرّياتهم، فليس ثمة إلا هو وأعوانه وحاشيته، ولم يعد أمام الناس إلا الخروج عن طاعته، ومقاومته، ومقاومة الزائف الذي وافق عليه في الوقت نفسه، وهذه الثورة المرتقبة تأكيد بأنه يجدر بالإنسان أن ينتزع حريته بيده. وبتمهيد آخر، فإن الإنسان لا يكون حراً، إلا إذا استحق بالفعل أن يكون حراً.

ثمة تعريف اشتقاقى للحرية، بأنها «انعدام القسر الخارجى». ولقد كان القسر الخارجى تحديداً، هو ما واجهه محمد قاضى البهار. كانت التهمة التي طارت جهات البحث محمد قاضى البهار من أجلها هي أنه يمارس نشاطاً ضد الجماعة، ضد الحكومة ممثلة

يعرفون قاضى البهار أصلاً.

وعندما نزل محمد قاضى البهار مياه الأنفوشي، واختفى، فإنه ربما فعل ذلك فراراً من القوى الضاغطة، لكنه مارس بفعله - فى الوقت نفسه - حريته. وكما يقول سارتر، فإن حريتنا هى الشرع الوحيد الذى ليس لنا الحرية فى أن نتخلى عنه.

الحرية - فى أحد تعريفاتها - هى «اختيار الفعل عن روية، مع استطاعة عدم اختياره، واستطاعة اختيار ضده». ولم يكن النزول إلى البحر هو اختيار محمد قاضى البهار الوحيد. بل إنه الحل الذى لم يطالبه به أحد، لكنه لجأ إلى ذلك الحل دفاعاً عن حريات الآخرين، فضلاً عن فراره هو نفسه بحريته، فلن تعاود الشرطة حملاتها ضد سكان بيت الموازنى، أو رواد مقهى البورى، ولن تلجأ إلى اختطاف أحد أقاربه، ولن تضرب أباه فى شارع خلفى. وكما يقول هاكوبين:

«أنا لا أكون حراً بمعنى الكلمة، إلا إذا كانت كل الموجودات الإنسانية المهيطة بى - رجالاً ونساء - حرة هى الأخرى. أجل، فإننى لا أصبح حراً إلا بحرية الآخرين».

ومع تأكيدى أن تعدد مستويات الدلالة فى العمل الفنى هى اجتهاد الناقد، وربما المثلثى المعادى، فلملأ أثق أن محمد قاضى البهار لم يمت. لقد نزل البحر واختفى. ذلك ما رأته الأعين التى رافقت رحلته الأخيرة من البيت إلى داخل البحر. لا يلقى ما حدث إخفاق الشرطة فى العثور على جثة قاضى البهار، أو ما يدل على خرقه، ولا تلك الابتسامة الغامضة التى واجه بها مخبريات الشرطة فى ظروف موته، أبواه والجيران وزملاء العمل ورواد المقهى. حتى أبناء الموازنى، الذين لم يكونوا على صداقة بقاضى البهار «إذا جاءت سيرته، وظروف اختفائه، تسلفت إلى شفاههم تلك الابتسامة الغريبة،

الجماعة. ومع أن محمد قاضى البهار لم يكن مهجوماً سياسياً، ولا هو صاحب رأى، فإنه وجد نفسه منافعاً عن حريته فى ألا يكون مهجوماً سياسياً، وألا يكون له رأى! وجد قاضى البهار نفسه معرضاً لفقد حريته الشخصية، وهى الحرية الأهم. وكما يقول برجسون، فإن الإنسان لا يكون حراً إلا عندما تصدر أفعاله عن شخصيته كلها. لعلنى أذكرك بمسرحية (حالة حصار) لألبير كامى:

«إن اقتناعنا هو أنكم مذنبون. ولن تجدوا أنكم مذنبون ما دمتم لا تشعرون بأنكم متعيبون. إنهم يتعبونكم. وعندما يرهقكم التعب، سيسير الباقى وحده».

وفراراً بحريته، نزل محمد قاضى البهار إلى البحر. توالى التقارير تؤكد خلو تصرفاته من كل ما يدعو إلى مصادرة حريته، إلى اعتقاله... لكن جهة الأمر أكدت النشاط المريب لقاضى البهار، وأن إدانته ثابتة، وإن احتاجت إلى الأدلة التى تدعمها. ومارس كتاب التقارير ضغوطاً على قاضى البهار بلغت حد الإيذاء البدنى، ليحصلوا على الأدلة التى تثق فيها جهة الأمر. لفقت لقاضى البهار عدة تهم، من بينها أنه شارك فى مناقشات قهوة البورى وزملاء العمل، فعاب على النظام فساده وقسوته، وأنه كان يحمل متفجرات فى حقيبته عندما زار ملهى «زهرة البنفسج»، أما تردده على زاوية الأعرج لأداء صلاة العصر - قبل توجهه إلى قهوة البورى - فلتدبير اغتيال بعض القيادات السياسية، بعيداً عن أعين الأمن. لم تثبت الشهم فى مواجهة صحت الشهود، وإنكار رواد قهوة البورى مناقشات السياسة، وتأكيد بائع الصحف «سيد النز» أن ما رآه فى طفولة قاضى البهار لم يعد يتكرر فى شبابه، وأضاف أنه ربما اختلط الأمر عليه، فشهد بما لم يشهده، ونفى رواد القهوة أنهم

المهيرة، كأنها العدوى. هذه هي الكلمات التي انتهت بها رواية (قاضى البهار). وهى - كما ترى - نهاية مفتوحة، ولعلها أقرب إلى نفى موت قاضى البهار، وإلا؛ فماذا تعنى تلك الابتسامة الغريبة المهيرة ١٩.

يقول الدوس هكسلى: من الأفضل أن نخطئ فى الحرية، على أن نصيب فى القيود. ولقد حاول منصور سطوحى أن يتحرر من السلطة التقليدية ممثلة فى القائد التقليدى - الأب - الذى كان يصدر أوامره معتمداً على مكانته، وهى أوامر اتسمت - فى الأغلب - بالطابع التحكمى.

كان منصور يريد أداء الفرائض الدينية عن اقتناع، وليس مجرد أن يتبع خطوات أبيه. كان يريد دخول الكلية التى يريدها، ويتطلع إلى أصدقاء يطمئن إلى صداقتهم، وإن رفضهم أبوه، وإلى تعامل مغاير لما كان يعامله به أبوه. بدت تصرفات منصور - عقب رحيل الأب - كأنها تعبير عن قول سارتر: «إن حررتى هى الدعامة الوحيدة للمقيم، فليس ثمة شيء يمكن أن يلزمنى بأن أتخذ هذه القهضة أو تلك». شك منصور فى حقيقة حرته، فى حقيقة وجودها، بعد وفاة أبيه. وجد نفسه وحيداً، بعيداً عن سجاج الأسرة والوالدين والعادات والتقاليد والمعتقدات، نفى عن نفسه ذلك كله، أو أنه وجد نفسه خارجاً، واهتزت فى داخله قيم كثيرة، وتبدلت نظرتة إلى الكثير من الأمور، ولم يعد المستقبل يمثل الاستواء الذى كان قديماً.

الحرية - فى التعبير الفلسفى:

«تجربة روحية، يحاول فيها الموجود الإنسانى - الذى هو مزيج من دم ونور - أن يستخرج من حياته المادية نفسها وسائل نموه، ووسائل تحريره، وأسس سوره الروحية» (ذكرها إبراهيم - مشكلة الحرية - ص ٢٥٩).

إن إرادة الإنسان تتجه دائماً نحو الأفضل، أو ما يبدو لها أنه كذلك. وهى لحظة مسبقة، أو متزامنة مع

تحقق الاختيار، ولو لم يكن الإنسان - فى تلك اللحظة - سيد انتخابه، لما أحس بحريته بصورة حقيقية.

والحق أن الدوافع المحركة لمنصور سطوحى بحثاً عن الحرية، كانت تعبيراً فى واقعه عن الحرية. وإذا كان ماكس جاكوب قد وصف مرسوم بطل (الغريب) لكامى بأنه «إنسان فاقد الوعى بما حوله»، فإن منصور سطوحى يكاد يعبر عن الحالة المناقضة، فهو منترك تماماً ما حوله، يرفضه، ويحاول التغلب عليه.

جابريل مارسيل يذهب إلى أن حرية الاختيار تتجلى فى لحظات الإشراق، التى يتجلى فيها الوجود الإنسانى بصره وغموضه ونفحاته القدسية، أمام الإنسان، فينقاد له إطلاقاً، ويغوص أمره إليه.

فهل تكون النهاية التى اختارها منصور سطوحى هى مرفأ البحث عن الذات، وعن تواصله مع الآخرين، وعن الحرية الغائبة، والسعى نحو الأفضل. لعلنى أذكرك بأن تلك النهاية المرفأ، تذكرنا بقول جان جينيه:

«إن الوسيلة الوحيدة لتجنب هول الهول هى أن تلقى بنفسك فيه».

إن ديكتاتورية السلطان خليل هى المقابل لتطلع الناس إلى الحرية. كان القهر صورة حكمه. أحكم قبضته، فلا يأذن حتى للهواء بأن يتخللها، أو ينفذ منها. له الكلمة النافذة، والرؤوس - مهما تطاولت - فهى تخضع إلى حد الركوع، وربما السجود، فى مجلسه. نشأ السلطان فى كنف أب يبيع الرقيق. أهم ما يرويه معاصرو طفولته أنه كان يحبس مجموعة من القطط فى قفص حديدى، ويحمل فيها سبخاً حديدياً. ولما نقل الطواشى شعوان ما رآه إلى والد خليل، ظهر عليه ارتياح، وقال: لو أنه ضعيف القلب.. فكيف يبيع الرقيق؟! ثم مارس هو نفسه تجارة الرقيق. لذلك، فإن نظرتة إلى حرية الإنسان - حتى هؤلاء الذين باعدت ظروفهم بينهم والعمل رقيقاً - على أنها تخضع لإرادة الحاكم، هو الذى يهب ويمنع،

الجبل، تقيم في واحد من قصوره الثلاثة، لا تغادرها. بوسمها أن تخرج إلى القلعة، قصورها وأبراجها ودورها. كل من في القلعة يعلم بأمرها، وأنها ضيفة السلطان. ورغم أن خصماً قادها إلى حجرة بها كنوز هائلة من المجوهرات والذهب والفضة، فإنها ظلت على حينها إلى ناسها، وظلت حزينة، وقالت للكنوز التي عرضها عليها: الحق أني لا أفهم منها أي شيء، ولا أحرف قيمتها! وكانت الجريمة التي عوقب بسببها والد عائشة ومخالها وإمام مسجد شيخون وقاضي الشفاعة والخليفة وزوج السلطان، أنهم تلهموا اختيار عائشة، وأنه لا شيء يعمل حيالها في «حجرة الحنة».

أخيراً، فإن الحرية هي اختيار عائشة، في مقابل عرض السلطان خليل بن الحاج أحمد عليها، وإصراره أن تقيم في قلعة الجبل. طاردها وقتل كل من حولها حتى تغادر «حجرة الحنة». واختار الناس أن يناصروا حرية عائشة في الاختيار، وهو اختيار أفضى في النهاية إلى زوال السلطان نفسه.

إن عزلة الإنسان تنفي حرته. فالحرية مسؤولية اجتماعية، وارتباط بالآخرين، وهي مقام بما يحيط به. ولقد عاش سر شاكِر المغربي في داخله. وكما يقول كودويل، فإن الرجل الوحيد في الصحراء ليس حراً. إن حتى بن يقظان وروبنسون كروزو لم يشعرا بحريتهما الحقيقية، لم يصبحا أكثر حرية إلا بعد أن التقيا بسلامان وأمسال وجمعة وغيرهم، من نقلوا إليهما الشعور بالجمعية. وقد أثر شاكِر المغربي أن يظل في جزيرته المنعزلة، حتى في حراكه الاجتماعي للصعود إلى الطبقة الأعلى، يخلو إلى أحلام عشقه المجهنون، يتخيل ويتصور ويمارس العزلة الكاملة، فلا يروح بسره لأحد،

«الإحساس بمخالفة الآخرين يضمنني في جزيرة منعزلة، أعاني الوحشة، والسر الذي يصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن

أؤامره قضاء، وعلى الجميع أن يخضعوا لها. لقد تبدى اختيار عائشة في سؤال السلطان لعائشة: هل تريد الإقامة معنا؟.. في جوابها عليه: لو أعطيتني الملك ما أحلته دون زوجي.

حدثت اختياراتها، وهو أن تكون حرة مع زوجها، وأهل «حجرة الحنة»، ورغم الظروف القاسية التي كانوا يحيطونها، ولا تصعد إلى قلعة الجبل، فتتحول إلى سجين في قصر السلطان.

كان اختيار محالد عمار هو اختيار زوجة عائشة. قال له مقدم الجند، هل تريد أن تعمل في خدمة مولانا السلطان؟.

وقال محالد: من الصعب أن أجيد مهنة غير التي تعلمتها (نسخ).

قال المقدم، الجندية لمالك السلطان وحدهم، وإن أمكنني الحصول على موافقة مولانا، لنحلق بزمرة الممالك السلطانية..

- أخشى أني لن أستطيع!..

- للجندى المملوكي مرتبة جلييلة .. فكيف ترفضها؟ ..

- أنا من عامة الناس.. والعمل في خدمة مولانا السلطان مما لا أقوى عليه!..

- الجندية تميزك عن موظفي دواوين السلطان ..

- لا أتخلل نفسي في غير هذا المكان!..

اختار محالد الحرية، مألوف أباه بعيداً عن الحياة التي لا صلة له بها في قلعة الجبل.

حتى عبد الرحمن القفاص - والد عائشة - حاول أن يستنر عن الخدمة في قلعة الجبل. قال للسلطان خليل: أنا رجل سوقي، لا أحرف غير صنع الأقفاص!.. لكن السلطان - كى يستدرج الرجل إلى حتفه - أصر أن يعمل في القلعة، بدعوى أن أمره لا يردا

ومع أن السلطان جعل من عائشة ضيفة على قلعة

أعلنه. لم تصرفنى المعاملات المادية، أو الصفقات، عن الغلو إلى نفسى، ولو فى حضور الآخرين، واحتضان حلمى الغالى. وبقيت على صلتى بالخيالات، لا أفارقها، وإن ظل السر داخلى، أتحدث وأناقش وأسأل وأبيع وأشتري وأعقد الصفقات، فلا صلة بين عملى وذلك المارد الذى يعلو صراخه، فأضرب قبضتى - بلا مناسبة - فى حافة المكتب. لم تكن تؤلمنى أو تضايقنى تصرفات الآخرين، مهما تمادت فى الإهلام، إن أذنوا لى - ربما دون أن يدروا - باحتضان كنزى الجميل، تتمرغ فى رمال الشاطئ، نسبح فى بحار عميقة، غامضة، نعانق النجوم فى سماوات لا نهائية... إلخ.

وعندما أصبح سره فى وعى غيره - نادية حمدى - حاول أن يسترده، فأخفق. فلجأ إلى تصرف مجنون، وإن كان منطقياً، ليفقد حريته، وربما وجوده. وبالطبع، فإن اعتراف المرء ببلذته لا يكفى لتبرئة ساحته.. ذلك ما تبينه كليمانس بطل (السقطه)

لكامى، وإن لم تبينه شاكر المخرى. لقد تصور المخرى أن عليه أن يروى ما حدث دون أن يتدبر العواقب، وأن الحفاظ على حريته مرتين بالحفاظ على حرية الآخرين. المرء لا يكون حراً بالفعل فى أفكاره وتصرفاته، إلا إذا كان على معرفة حقيقية بما ينتوي به وبالحرص المؤكد - فى الوقت نفسه - على أن يعثر على المفتاح الوحيد لكل حرية كائنة ما كانت، والتعبير لجون ديوى.

لغة مقولة تؤكد أنه «بلون الحرية لن يكون لغة فارق بين الخير والشر، لأن الحرية هى التى تدخل القيمة فى العالم، ومن ثم فهى لابد أن تظل وراء القيمة نفسها» (مشكلة الحرية ص ٢٦٣)، فليس من شئ يعلو على الخير والشر معاً سوى الحرية.

أخيراً، فلعلنى أتذكر قول سارتر: إن الأدب تأكيد مستمر للحرية الإنسانية. ويتميز آخر، فإن الكاتب هو رجل يخاطب الحرية لدى الآخرين حتى تأخذ تلك الحرية مكانتها.

وأذكر كذلك قول البولندى شاتنا: إن ما سيقى من فننى، هو حريتى التى تحيا فى الإنسان الآخر... المتلقى!